GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

SUPPLEMENTO

N° 4.

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO E REDATTO

DA

FRANCESCO NOVATI E RODOLFO RENIER

SUPPLEMENTO

N° 4.

TORINO

Casa Editrice

ERMANNO LOESCHER

1901.

IL

TEATRO TRAGICO ITALIANO

DEL SECOLO XVIII PRIMA DELL'ALFIERI

I. — Non mi propongo — mi si permetta di dichiarare qui subito, in due parole, il mio intendimento — non mi propongo di dire poco di tutti o molto di pochi autori nostri che scrissero tragedie o discorsero dell'arte tragica nel lungo periodo del settecento precorso all'Alfieri. Accingersi a menzionarli tutti, se pur fosse possibile, sarebbe impresa da bibliografo, e non da critico; restringersi a discorrere di pochi, sarebbe esercitazione di critico, e non lavoro di storico; io dirò invece di molti, ma solo in quella misura che basti, e in quell'ordine che serva a rappresentare nell'insieme, con sufficiente compiutezza ed esattezza, il fatto letterario da me studiato.

E non mi rifarò di lontano; chè dovendo contenere la trattazione entro i limiti consueti di questi fascicoli (1), lo spazio misurato sarà sufficiente appena a tracciare con rapidi tocchi lo svolgimento storico della tragedia italiana ne' primi tre quarti del secolo XVIII, senza esporne le vicende nelle età più antiche. Le

(1) I *limiti consueti* furono però varcati, malgrado ch'io mi studiassi di condensare e d'abbreviare, quant'era possibile, la trattazione. Nelle note il paziente lettore troverà qualche compenso alla magrezza del testo, e varî complementi d'osservazioni e di notizie succintamente esposte.

quali vicende vorrebbero però essere qui riassunte come opportuna introduzione alla nostra indagine; poichè se l'Italia, nel corso del secolo XVI e del XVII, non ebbe nessun poeta drammatico di tanto ingegno e di tanto grido da imprimere un indirizzo vigoroso e durabile all'arte nazionale; se anzi i più degli autori tragici nostri del settecento si considerarono, e furono effettivamente, sciolti da ogni volontario vincolo di dipendenza e di intellettual simpatia cogli autori italiani ad essi anteriori, e ne ignorarono o non ne curarono l'opere, preoccupati dagli esempî di più famosi maestri, è tuttavia innegabile che alcuni elementi, caratteri e modi, che si riscontrano in tragedie del secolo XVIII, derivarono da una tradizione letteraria, per quanto poco accreditata, antica e paesana.

Ma il fatto capitale dominante nella storia della tragedia italiana del secolo XVIII — come si vedrà da quanto dovremo dirne appresso — il fatto che risulta chiaro ed evidente a chiunque la guardi nel complessivo suo aspetto e nell'intima sua ragione, è l'influenza diretta o indiretta che sulla nostra ebbe allora la tragedia francese; è l'adattamento del nostro gusto, per ciò che riguarda la materia, l'espressione, la tecnica drammatica, al gusto francese; non accolto certamente senza contrasti, eppure prevalente. Orbene; prima che l'influenza francese si facesse tra noi sentire e determinasse la prevalenza di quel tipo di tragedia (1) da cui sono escluse le atrocità mostruose dei supplizî, le orrende fatalità dei delitti, le assurde intervenzioni del soprannaturale mitologico; da cui sono sbanditi i *nunzi* e i *cori stabili;* in cui sono ristrette o trasfuse ne' dialoghi le *narrazioni* degli antefatti o de' fatti, sono collegate nella loro successione le scene, sono

(1) Ciascuno intenderà che nel delineare cotesto tipo io non pretendo a maggiore esattezza di quella raggiunta da chiunque abbia voluto esprimere così sui generali (senza tener conto delle differenze che corsero da tempo a tempo e da autore ad autore) l'idea della tragedia francese del gran secolo o della tragedia da quella derivata; e ciascuno vedrà come nel delinearlo io abbia voluto anche rappresentare il concetto che della tragedia francese s'ebbe comunemente in Italia nell'età di cui discorreremo.

nobilitati i personaggi e spesso condotti ad esprimere un' idea di superiore virtù e passione in que' caratteri che si dissero *sollevati* od *eroici*, mentre nella costituzione della favola e nello sviluppo dell'azione signoreggia l'*elemento amoroso*; cotesto tipo di tragedia s'era già, per una o per altra delle sue note, annunziato all'Italia fin dalla seconda metà del secolo XVI, e più nel successivo. Anzi, specialmente per ciò che riguarda l'elemento amoroso, intorno al quale tanto si discusse, considerandolo come tutto proprio del genio d'oltralpe, dal Giraldi al Bonarelli, dal Bonarelli al Dottori e al Graziani (1), par di vederne crescere progressivamente l'impero nella nostra tragedia (2); la quale in alcune fasi del suo svolgimento anteriore al secolo XVIII presenta, a un dipresso, certi lineamenti interni ed esterni analoghi a quelli del rammodernato e rammorbidito teatro classico francese; pur senza aver avuto con esso contatto. Cotesta che ora ho adombrata — senza tener conto d'altre che lo studio di brevità impostomi mi vieta pur d'accennare — sarebbe già una forte ragione per riconoscere l'opportunità di risalire alquanto il corso degli anni prima d'accingersi a discorrere della tragedia italiana del settecento; perchè se il cosidetto gusto francese allora prevalse, non devono certo essere dimenticati gli antecedenti storici che possiam trovarne in casa nostra, dai quali esso ebbe, dirò così, spianata la via.

---

(1) Alludo al suo farraginoso *Cromuele* (Bologna, Maccolessi, 1671), che per molti rispetti è una delle più notevoli tragedie del seicento: ed è un complicato tessuto di romanzeschi accidenti, tramato tutto d'amori.

(2) Gian Rinaldo Carli, nel III capo del suo discorso *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, ristampato nel XVII vol. delle sue *Opere* (Milano, S. Ambrogio, 1787) con molte correzioni ed aggiunte (la prima volta uscì nel t. XXXV degli *Opuscoli* del Calogerà, 1746, ed avremo bisogno di citarlo in seguito or nell'una or nell'altra edizione), considerando le *Vicende del teatro italiano fino al sec. XVIII*, notava che il Dottori « pure « prima di Cornelio e di Racine introdusse nell'*Aristodemo* la passion del- « l'amore », come già aveva fatto il Dolfin, il quale « adattando alle tragedie « uno stile drammatico nobile e dolce, seppe far uso con somma delicatezza « delle passioni tenere dell'amore ».

II. — Del resto la storia della tragedia italiana del secolo XVIII non si spiega, e non s'intende in parte, che ricordandone la lunga, ma povera storia anteriore; poichè non s'intenderebbe altrimenti lo zelo con cui fin da' prim' anni del settecento tanti letterati nostri si travagliarono a produr tragedie, a rimettere in fiore tra noi un' arte che nel gran secolo delle lettere non aveva mai fatte prove se non mediocri, e nel successivo era venuta scadendo fin quasi a passare in disuso.

Parve a un tratto, in quegli anni, che l'onor nazionale fosse leso da cotesto scadimento di un genere letterario salito a grande splendore presso altre nazioni, le quali più tardi di noi, ma con più intensità e maggior fortuna, s'erano date a coltivarlo. I rimproveri e le derisioni degli stranieri che ci rinfacciavano la nostra povertà tragica; desiderio di conservare quel primato in ogni forma d'arte, che all'Italia era già stato riconosciuto ed essa ambiva ancora, a ristoro del suo abbassamento politico; la rivalità letteraria acuita da una polemica internazionale (1), il cui risultato più certo fu quel di richiamare maggiormente l'attenzione degli italiani sullo stato della letteratura d'oltremonti; furono senza dubbio altrettanti stimoli che contribuirono al risveglio di quella operosità tragica che s'inizia tra noi fin dal principio del settecento (2). Da circa un secolo (3) la *buona* tragedia languiva in Italia, bandita ormai dalle scene, ridotta ad essere solitaria esercitazione di letterati o raro spettacolo da teatri d'accademia; sui teatri pubblici avevano preso assoluto dominio invece le co-

(1) Di cotesta polemica, a cui diede origine il p. Bouhours col libro su *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, combattuto dal march. Gioseffo Orsi, ha testè rinfrescata la memoria con uno studio più espositivo che critico il prof. Adolfo Boeri (*Una contesa letteraria franco-italiana*, Palermo, Stab. tip. Lo Tasto, 1900).

(2) Delle cause che determinarono tale risveglio ho già discorso altrove: *Prelezione al corso sulla tragedia italiana professato nella R. Università di Torino* ecc., Monselice, tip. Lugo, 1899.

(3) Il Riccoboni (*Histoire du Théatre italien*, Paris, 1730, I, p. 46) segna circa il 1620 la scomparsa della *buona* tragedia dalle scene italiane; ma anche negli anni innanzi essa non vi aveva certo avuta molta fortuna.

sidette *opere tragiche* ed *opere regie* e opere *tragicomiche* e *tragisatirocomiche*, in tre atti ed in prosa, o in versi rimati e in prosa, promiscuamente; drammi ibridi, assurdi, sregolati, indecorosi, che non potevano sostenere il paragone della classica compostezza e regolarità regnanti sulle scene francesi. Occorreva dunque riformare il gusto del nostro pubblico, correggere gli abusi del nostro teatro imbarbarito, restaurare l'impero delle nostre tradizioni classiche ottenebratesi tra i deliri del seicento; occorreva insomma mostrare al mondo che gli Italiani, volendo, potevano gareggiare vantaggiosamente in buon gusto e in capacità drammatica coi loro orgogliosi vicini. Di qui quella « procella di tragedie » (1) nuove, che si riversò sull'Italia durante il settecento, fin dal principio del secolo.

III. — Anzi la riviviscenza della tragedia — o del suo nome — tra noi risale agli ultimi anni del secolo precedente, quando il grido de' tragici francesi, varcate l'Alpi, suggerì a qualcuno di fare, con l'opere di que' famosi, esperimento d'un genere di spettacolo ormai disusato in Italia. Fu allora che un attore, geloso dell'onore del teatro italiano, e letterato, Pietro Cotta, romano (2), ebbe il pensiero d'offrire ai Veneziani uno spettacolo per essi del tutto nuovo, un dramma senza Arlecchino, che avrebbe — egli prometteva — dilettato gli spettatori facendoli piangere; e rappresentò con successo, che, se crediamo al Riccoboni, fu straordinario, l'*Aristodemo* del Dottori (1690 circa). Il successo ad ogni modo fu effimero, chè il Cotta non ebbe coraggio di esperimentare in seguito altre tragedie italiane; più spesso invece ne rappresentò delle francesi tradotte; ma con poca e contrastata fortuna,

(1) CARLI, *Op. cit.*, 1ª edizione.

(2) Per la biografia del Cotta, v. L. RASI, *I Comici italiani* (al nome). Del Cotta sono note due *Opere sceniche* che non sono, a dir vero, due capi d'opera: *Il Romolo* (1679) e *Le peripezie di Aleramo e Adelasia* (1697). *Il Romolo* è nello stile drammatico del più puro seicento, gonfio e lezioso sia nei versi, sia nella prosa, di cui è misto; pien di stomachevoli sdolcinature amorose.

e prima che il secolo XVII finisse, egli abbandonò il proposito di rimettere nella grazia degli Italiani la *buona* tragedia.

La tragedia dunque, buona o non buona, negli ultimi lustri del seicento, non attecchiva molto sui teatri pubblici, ma cominciava ad attecchire largamente sui teatri de' collegi e sui privati; per uso dei quali in ispecie furono fatte le traduzioni di tragedie francesi, di cui, fin d'allora, l'Italia cominciò ad aver tanta non invidiabile dovizia. Or ecco un altro anello che congiunge la nostra storia letteraria del secolo XVIII con quella del XVII; e importa notare che d'un fatto, il quale nel settecento raggiunse il colmo dello sviluppo e tutta la pienezza del suo significato (nulla davvero può attestare la grande fortuna del teatro francese in Italia meglio che il numero stragrande (1) di tradu-

(1) Una bibliografia delle tragedie francesi tradotte in italiano lungo il settecento avrebbe la sua parte di curiosità e d'utilità; io qui darò solo qualche prova di quell'abbondanza a cui ho alluso, la quale parve singolare ad alcuno dei tanti traduttori stessi. (Vedi il discorso premesso all'*Oreste e Pilade, trag. di monsieur de la Grange*, tradotta dall'ab. Giuseppe Amorotti di Modena, Bologna, Della Volpe, 1755; e l'altro discorso premesso al *Britannico*, trag. del sig. Racine, tradotta in versi toscani sciolti da Anton Filippo Adami, Firenze, Albizzini, 1752, ove si tocca del merito comparativo dei traduttori). — Una delle tragedie più spesso tradotte (avverto che in questa nota citerò solo traduzioni in verso) fu l'*Andromaca* del Racine, tradotta in men di trent'anni cinque volte: da Adolfo Cavazzi, modenese (Modena, Soliani, 1708), dal dr. Francesco Nicola Frassoni (Modena, Capponi, 1708), da Gregorio Redi (Firenze, Bonducci, 1758 — la prima stampa di cotesta traduz. fu fatta a Firenze nel 1726), da un anonimo, citato dal Quadrio (Parigi, 1725) e da un altro anonimo nelle *Opere di M. Racine tradotte* (Venezia, Lovisa, 1737, 2 voll.). Sarebbe inutile ch'io trascrivessi le notizie bibliografiche date dal Quadrio (*Storia e ragione d'ogni poesia*, III, 108-109), il quale registrò parecchie traduzioni di tragedie del Corneille, del Racine, del Crebillon, del De La Fosse, della Barbier e del p. Folard. Però il Quadrio non tenne conto di tutte quelle che già allora erano uscite, e degli scrittori francesi più spesso tradotti non ricordò il Voltaire, di cui non credo che l'*Alzira* (la traduzione ch'io cito è probabilmente fattura del canonico Gioseffo Francia, che la dedicava alla march. Marianna Ercolani; Bologna, Della Volpe, 1737) fosse la prima tragedia che ricevesse veste italiana. Più tardi, oltre a Matteo Franzoia, tradusse l'*Alzira* anche Gerolamo Gastaldi (*Poesie*, Finale, 1779). — Le traduzioni di tragedie del Voltaire non si contano, ma, tra le prime, vanno registrate quella della *Merope*

zioni di tragedie francesi tentate da italiani nel secolo XVIII), troviamo i principî, significativi ancor essi, già nel seicento.

IV. — Intorno a coteste prime traduzioni dal francese non sarà quindi inutile spender qualche parola, poich'esse possono

---

(*La Merope francese del sig. di Voltaire*, *trasportata in verso italiano*, Venezia, Occhi, 1744), che fu attribuita, cosa non inutile a sapersi, ad Antonio Conti (cfr. *Novelle della Repubblica delle Lettere*, Venezia, 1744, pp. 315-16), e quelle della *Zaira*, dovute a Giuseppe Finori (Firenze, stamperia Imperiale, 1748) e, contemporaneamente, al noto patrizio genovese G. B. Richeri, fra gli Arcadi, Eubeno Buprastio (*Tragedie di diversi autori francesi*, Genova, 1748. — Oltre alla *Zaira*, il volume contiene il *Mitridate*, l'*Ifigenia* e la *Fedra* del Racine). Poco dopo un anonimo ci dava la *Marianne* (Venezia, Valvasense, 1751), e la schiera dei traduttori del teatro volterriano coll'andar degli anni ingrossa, siano essi letterati noti od illustri, come il Bettinelli, il Paradisi e il Cesarotti, oppure gente mal nota anche ai contemporanei, come il cav. Teodoro Bergera, torinese, capitano delle Guardie, dei primi scudieri di S. A. R. la Duchessa di Chiablese, che fece italiana l'*Adelaide di Gueslin* (In *Lavori poetici* del B., Torino, Briolo, 1783). Naturalmente più spesso tradotte furono le opere dei tragici più famosi: del Corneille, prima della traduzione del Baretti, già varie tragedie erano state tradotte, e molte ne registrò recentemente anche il Piccioni (*Studî e ricerche intorno a G. Baretti*, Livorno, 1899, p. 101), alle quali è pur da aggiungere una traduzione dell'*Orazio* fatta a Modena nel 1715 da un dr. Frattoni e da un march. G. Rangone; ma prediletto fu il Racine (l'*Ifigenia*, p. es., fu recata in italiano da una mezza dozzina almeno d'altri volonterosi, oltre che dal cav. Lorenzo Guazzesi, aretino, [Firenze, stamp. Imperiale, 1748] che non l'assassinò peggio de' suoi colleghi). Tradotto e ritradotto fu il Crebillon. Lo stesso Guazzesi, per es., ci diede di lui l'*Elettra* (Arezzo, Belletti, 1750), un dr. Ferdinando Bossi, accademico Apatista, il *Serse* (Firenze, stamp. Imperiale, 1756), un anonimo, il *Pirro* (Livorno, Santini, 1757), un Nicolò Sininetti, patrizio ed accademico fiorentino, la *Semiramide*, ed altri, altre; però la fama del Crebillon in Italia fu più specialmente raccomandata alla traduzione del *Radamisto e Zenobia*, fatica giovanile del Frugoni (1724). Non furono però trascurati anche gli autori di minor conto, e, per es., *Le Amazzoni* di Mad. Du Boccage furono tradotte dalla Luisa Bergalli (Venezia, Bassaglia, 1757), la *Didone* del Le Franc, dall'ab. Filippo De Venuti, nob. cortonese (Firenze, Bonducci, 1747), *Il Duca di Worcester* del Gresset, dall'ab. Domenico Perafini (Lucca, Benedini, 1757) ecc. Chi poi volesse aver sotto mano molte traduz. di tragedie francesi, che io non cito, fatte nel settecento, non avrebbe che da ricorrere ai dodici volumi della *Bibliot. teatrale* del Diodati (Lucca, 1760 sgg.), agli otto del *Teatro Ebraico* (Venezia, Valvasense, 1752), alla *Biblioteca teatrale della nazione francese*

fare buona testimonianza del gusto italiano in fatto di tragedia sul confine dei due secoli, prima che la conquista francese finisse di compiersi e d'assodarsi. E non fu del resto proprio soltanto nell'estremo seicento che incominciarono a penetrare in Italia le tragedie francesi. Il *Cid*, p. es., fu tradotto fresco ancora del clamorosissimo e contrastato primo successo (1), ma non so che allora si rappresentasse. Una delle più antiche rappresentazioni invece fu certo il *Giuseppe* dell'ab. Genest (2), in una città dove più frequenti e, necessariamente quindi, più graditi furono allora tali spettacoli; voglio dire Bologna. Avvertiva giustamente il traduttore del *Timocrate* di T. Corneille (3), che « i due Cornelii, « passeggiata per un tempo l'Italia, si *erano* arrestati come di « permanenza in Bologna, dove per gire a genio de' virtuosi che « gli *avevano* accolti, si *erano* molte volte lasciati vestire alla « foggia italiana »; e infatti la maggior parte di cotesti *travestimenti* furono colà operati e pubblicati (4), tra la fine del se-

---

(Venezia, Stella, 1792) che contiene oltre una ventina di tragedie francesi tradotte, moderne e antiche (qualcuno volle perfin tradurre roba del Mairet e del Quinault), o al *Teatro moderno applaudito* (Venezia, Stella, 1790 sgg.) che al numero degli autori tradotti aggiunge i nomi del Ducis, del Saurin, del Belloy, del Piron, del Le Mierre, del Champfort ecc., e contribuisce ad ingrossar di molto il numero dei traduttori. Invano il Rosa-Morando, nella prefazione alla seconda edizione del *Medo* (Verona, Andreoni, 1755) augurava che ormai le tante pessime traduzioni (e pessime erano veramente le più) di tragedie francesi fossero bandite dai teatri d'Italia per far luogo a buone tragedie originali; e invano lo Zaccaria (*Annali letterari d'Italia*, Modena, 1762, vol. II, p. 26) ammoniva che « non *mancava* di tragici l'Italia, « sicchè *avesse* bisogno di ricorrere agli stranieri per aver buone tragedie »; la smania del tradurre durò quanto il secolo.

(1) Da Andrea Valfrè (Carmagnola, 1647).

(2) Nel 1655, secondo il Ricci (*I teatri di Bologna*, Bologna, Monti, 1888, p. 334). È però senza dubbio errata la data di cotesta rappresentazione; chè nel 1655 l'ab. Carlo Claudio Genest (1639-1719) non aveva ancora composta quella terza delle sue quattro mediocrissime tragedie.

(3) *Il Timocrate opera tragicomica di Tomaso Cornelio tradotta dal Francese e rappresentata dai signori accademici Ardenti di Bologna e dedicata a' signori Stravaganti del Collegio Clementino di Roma*, Bologna, Longhi, 1699.

(4) Uscirono quasi tutti dai torchi del Longhi, e qui registrerò solo quelli

colo XVII e il principio del XVIII. *Travestimenti*, dicevamo, più che traduzioni, nè altro intesero di fare coloro che li eseguirono; chè non solo al verso si usò costantemente sostituire allora la prosa (1), e ridurre, di regola, a tre i cinque atti sacramentali, ma alterare profondamente l'assetto e la fisonomia degli originali con « abiti di attillatura e di pompa » o con abiti « rappezzati « da Zanni », come diceva il traduttore del *Timocrate* poco fa citato; il quale, discorrendo del modo da lui tenuto in quel suo lavoro, dichiarava d'aver bensì cercato d'accomodare la veste italiana alle fattezze del soggetto, ma d'avere « adoperate le for- « bici », perchè senza di esse « non si può lavorare da sarto ».

---

di cui ebbi diretta notizia: *Lo Stilicone* di T. Corneille (1693), la *Laodice* dello stesso (s. a.), il *Dario* dello stesso (1713), *Il Nicomede opera di Tommaso* (tutti sanno invece che appartiene a Pietro) *Cornelio* (1704), *Agesilao* di P. Corneille (s. a.), *Berenice* del Racine (1699), *Il Conte d'Essex* di T. Corneille (1701), *La forza dell'ambizione o sia Pirro re d'Epiro* dello stesso (1711), *Alessandro il grande* del Racine (1697), *La vera nobiltà tolta dalla comedia eroica del famoso autor francese Pietro Cornelio da lui intitolata D. Sancio* (1701), *Il Cinna* dello stesso (s. a.), *La Sofonisba* dello stesso (1715), *Il Britannico tragedia di Pietro Cornelio* (s. a. — e non occorre avvertire la falsa attribuzione al Corneille della nota tragedia del Racine), *Il Commodo tragedia di Monsù Cornelio* [Tommaso] (1717), *Il Balduino opera di M. Pietro Cornelio tradotta in italiano dall'abbate Gigli di Siena* (s. a.), *Eracleo tragedia di M. Pietro Cornelio tradotta e rappresentata da' signori Cavalieri del Collegio Clementino in Roma nel Carnevale dell'anno 1699* (1701), *Edippo* dello stesso (1709), *L'Arminio* dello stesso (1710), *Tito e Berenice opera heroicomica* (1705), *Andromaca* del Racine (s. a.), *Tamerlano tragedia di Monsù Pradon* (s. a.), *La morte di Pompeo* [di P. Corneille] *tradotta* dal signor Co. Antonio Zaniboni, Bologna, Pisarri, 1712.

(1) Alla prosa era venuto assuefacendosi il gusto del pubblico italiano, specialmente per opera del Cicognini; e come anche dopo la restaurazione dell'arte tragica nel settecento continuarono a dettarsi, come più oltre vedremo, tragedie originali in prosa, così seguitarono ad aversi di quando in quando traduzioni di tragedie francesi in prosa, come il *Bruto tragedia di M. de Voltaire tradotta dal francese da G. B. Zanobetti*, Livorno, 1751; le *Tragedie del sig. di Voltaire adattate all'uso del teatro italiano* [2 voll., comprendenti otto tragedie], Firenze, stamperia Imperiale, 1752; o le *Tragedie di diversi autori* [cioè il *Saule* e l'*Erode* dell'ab. Nadal e *I Maccabei* del La Motte] *ridotte* [da Fr. Corsetti] *all'uso del teatro italiano*, Siena, Rossi, 1756.

Chi confrontasse gli originali francesi con coteste spesso obbrobriose traduzioni della fine del seicento e del primo settecento, avrebbe da riscontrare ad ogni passo tagli ed aggiunte licenziosissime, senza opportunità, senza senso comune; chè la cura di « adattare », come stampavasi comunemente sui frontespizi, le tragedie francesi « all'uso delle scene d'Italia », non sempre era assunta da persone colte e letterate (1), ma più spesso era abbandonata a gente oscura e ignara, nonchè dell'arte, della lingua da cui traduceva e di quella in cui traduceva. Non ho qui spazio sufficiente a recare per disteso esempî della indegnità e libertà estrema di coteste traduzioni (2); basti però dire che nella traduzione del *Cinna* i due primi atti del testo, collegati mediante un soliloquio di Emilia (sc. 5ª), fattura del traduttore, formano un atto solo e si ha così la sorpresa di vedere Cinna, appena partito da un lato con Fulvia ed Evandro, rientrare tosto dall'altro con Augusto e Massimo. L'atto terzo, che nel testo si chiude così drammaticamente, nel secondo della traduzione si prolunga colle tre prime scene del quarto; il rima-

---

(1) Delle traduzioni da me vedute e citate più su in nota, due sole portano in fronte nomi noti di traduttori, il Gigli e il co. Antonio Zaniboni, autore di varî drammi originali. (Su costui cfr. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, 253, che non registra la traduzione da me indicata, ma ne registra altre due del 1719: *Atenaide* e *Agamennone*). Sappiamo dal biografo del Martello (*Elogio* del M. in *Giorn. dei letterati d'Italia*, XXXVIII, p. 155) che a cotesto genere di traduzioni attesero a Bologna anche letterati di molto grido e molta dottrina, quale il marchese Gioseffo Orsi, il Martello e il Manfredi; ma non so se mai le loro traduzioni fossero pubblicate. Certamente però l'Orsi tradusse in prosa parecchie tragedie del Corneille e del Racine, come attesta il Muratori nella vita di lui, aggiungendo che quantunque tali traduzioni fossero esattissime, il giudizioso marchese « di « niuna d'esse faceva conto ». Uno dei più attivi fu certo quell'arcade Cromizio che, nel '13, dedicando a sè stesso il *Dario* di T. Corneille, poichè l'aver dedicato le precedenti sue traduzioni a personaggi d'alto affare non avevagli fruttato nè lodi nè quattrini, enumerava tutte le « opere tragiche » fino allora da lui tradotte, cioè *Timocrate*, *Berenice*, *Eraclio*, *Cid*, *Rodoguna*, *Poliuto*, *Pirro*, *Laodice*, *Tamerlano*.

(2) Basti questo che prendo a caso dall'atto I del *Nicomede* del Corneille nella trad. citata, posta a riscontro col testo:

nente del testo forma il terz'atto della traduzione; ma qui almeno, parola per parola, la prosa italiana (prosaccia in cui si perde ogni sentore di poesia), segue il testo e lo riproduce con barbara esattezza letterale; mentre altri traduttori tolsero, aggiunsero, stiracchiarono, storpiarono, e per averne un'idea, basti confrontare l'ultimo verso della scena 1ª, atto II del *Poliuto* (1) (è

SCÈNE II.	SCENA II.
LAODICE, NICOMÈDE, ATTALE.	ATTALO, NICOMEDE, LAODICE.
ATTALE. — Quoi, Madame, toujours un front inexorable? | Ne pourais-je surprendre un regard favorable, | Un regard desarmé de toutes ces rigueurs | Et tel qu'il est enfin quand il gagne les cœurs?	ATTALO. — Principessa, sempre con volto così austero?
LAODICE. — Si ce front est mal propre à m'aquerir le votre Quand j'en aurai dessein, j'en saurai prendre un autre.	LAODICE. — Non ho bisogno di cangiamento. Attalo, voi siete figlio di re e non mi curo del vostro genio, perchè non ho dove collocarlo. Il luogo è occupato, nè questa è la prima volta che io ve lo dica. Principe, ho sopportato fin hora questi vostri discorsi odiosi, ma in fine la vostra importunità.....
ATTALE. — Vous ne l'aquerrez point, puisqu'il est tout à vous.	ATTALO. — Quanto è felice chi occupa quel posto che voi mi dite, ma se io lo sapessi, o Regina, saprei disputarglielo ancora.
LAODICE. — Je n'ai donc besoin d'un visage plus doux.	. . . .
ATTALE. — Conservez-le, de grace, après l'avoir su prendre.	. . . .
LAODICE. — C'est un bien mal acquis que j'aime mieux vous rendre.	. . . .
ATTALE. — Vous l'estimez trop peu pour le vouloir garder.	. . . .
LAODICE. — Je vous estime trop pour vouloire rien farder. | Votre rang et le mien ne sauroient le permettre. | Pour garder votre cœur, je n'ai pas ou le mettre; | La place est occupée, et je vous l'ai tant dit. | Prince, que ce discours vous deut être interdit. | On le souffre d'abord, mais la suite importune.	. . . .
ATTALE. — Que celui qui l'occupe a de bonne fortune! | Et que seroit hereux qui pourroit aujourdhui | Disputer cette place et l'emporter sur lui!	. . . .
NICOMÈDE. — La place à l'emporter couteroit bien de têtes, | Seigneur; ce conquerant garde bien ses conquetes, | Et l'on ne sait que c'est parmi ses ennemis | De regagner un fort qu'une fois il a pris.	NICOMEDE. — Questa impresa non sarebbe così facile, come voi supponete, poichè chi guarda quel posto sa ben difendere le proprie conquiste, e nessuno de' suoi nemici ha imparato ancora l'arte di riprendere a lui ciò che ha preso una volta.

(1) *Poliuto tragedia cristiana di M. Pietro Cornelio*, ecc., Roma, Chracas,

Severo che all'avvicinarsi di Paolina esclama: « Helas! elle aime « un autre, un autre est son époux ») e i due primi versi della scena seguente (è Paolina che ha udito le parole di Severo e risponde: « Oui, je l'aime, Seigneur, et n'en fais point d'excuse. « Que tout'autre que moi vous flatte et vous abuse ».....) coi luoghi corrispondenti della traduzione. Dirà in questa Severo: — « Sì, « mi sovviene che Paolina ama un altro, che un altro è suo sposo, « e che per il disgraziato Severo ogni speranza è perduta. Ah « felice Poliuto! ». E Paolina: — « Sì, Signore, sia felice o nol « sia, Poliuto è mio sposo, e senza prendervi (*sic*) scusa, vi con- « fesso liberamente che io l'amo. Se alcuno volesse lusingarmi (*sic*) « con vane speranze, non li credete ». Non paghi di tanto garbo e fedeltà nel rendere il testo, i traduttori italiani, aggiungevano del proprio altri ornamenti e fantasie. Così cotesto *Poliuto* non termina colle parole di Felice: « Allons à nos martirs donner la « sepolture, | Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne « lieu | Et faire retentir par tout le nom de Dieu », ma Paolina e Felice aggiungono altre parole che nel testo non hanno corrispondenza; e Severo, Albino, Stratonica e Fabiano esclamano a vicenda: — « Portenti! — Stupori! — Bellezze! — Tesori! », mentre « scende una reggia celeste, in mezzo della quale com- « pariscono in macchina Poliuto e Nearco che cantano » la gloria del martirio. Con qualche versetto cantabile (con un paio di versetti (1) o con una strofetta finiscono spesso coteste tragedie voltate in prosa) e con un po' di spettacolo, cioè attingendo alle risorse del melodramma, una tragedia allora era più sicura di giungere in porto.

Ma tali ammennicoli non sarebbero stati sufficienti a rendere

---

1701. Anche dalla stamperia Chracas, oltre che da quella bolognese del Longhi, uscirono parecchie di coteste informi traduzioni, fatte, le più, in servigio dei convittori del collegio Clementino.

(1) Per es., il *Timocrate* già citato finisce col seguente distico cantato da TUTTI:

A dispetto dell'odio e del livore
Sempre d'un cuore ha la vittoria Amore.

in Italia le tragedie francesi « avidamente dal popolo deside-« rate » (1), se i comici non avessero pensato a correggere la tristezza propria d'ogni tragedia, anche quando finisca, come l'*Agesilas* del Corneille, con tre matrimoni, frammettendo agli atti qualche intermezzo buffo o introducendo negli atti stessi i lazzi delle maschere. Può darsi che una volta tanto il pubblico « assuefatto a veder Rinaldo paladino di Francia comparire al « consiglio di guerra involto in un mantello strappato, ed Arlec-« chino difendere il castello del suo padrone e sbaragliare i sol-« dati dell'imperatore a colpi di pignatte e di pentole rotte », vedesse « senza rincrescimento abolite simili buffonerie » (2); ma sul principio del secolo, a Bologna, una traduzione del *Cid*, senza l'aiuto del *Dottore*, d'*Arlecchino*, di *Pantalone* e di *Coviello*, non avrebbe avuto fortuna (3); e ancora, molto più tardi, a Roma una traduzione del *Radamisto e Zenobia* (forse quella in versi fatta nel '24 dal Frugoni), « pièce du plus haut tragique », rappresentavasi « mêlée du rôle de Polichinel, qui, effrayé des com-« battans » faceva mille lazzi e parodiava spesso il protagonista. Nè bastava; il pubblico si divertiva ancora a vedere in quella tragedia la vecchia nutrice di Zenobia « représentée par un « homme à barbe noire avec une péruque blanche de peau d'a-« gneau », tremante per la propria bellezza, « prendre toutes les « précautions possibles de peur de rencontrer des insolens » (4). Comunque, per poco intelligente e coscienziosa che fosse l'opera de' traduttori, e per poco disposto che fosse il pubblico ad accet-

(1) Secondo la testimonianza del biografo del Martello nell'*Elogio* citato, p. 156.

(2) GOLDONI, *Memorie*, P. I, cap. XL, ove parla della vecchia tragicommedia da lui riformata, *Rinaldo da Montalbano*.

(3) Ne fa testimonianza l'Addisson, il quale parlando, molto severamente, degli spettacoli e degli attori italiani, notava, tra l'altre cose: « I have seen « a translation of the *Cid*, acted at Bolonia, which would never have « taken, had they not found a place in it for these buffoons ». *Remarks on several part of Italy*, London, Tonson, 1718, p. 77.

(4) LA LANDE, *Voyage d'un français fait dans les années 1765 et 1766*, Paris, Desaint, 1769, t. V, p. 187.

tare le tragedie francesi così tradotte, senza richiedere che i comici ne facessero poi nuovo strazio, furono quelle traduzioni che richiamarono dall'oblio sulle scene italiane il nome, se non l'essenza, della tragedia, e determinarono tra la fine del seicento e il principio del settecento un risveglio d'attività tragica, artisticamente insignificante, storicamente notevole, che non potè essere originale per molte ragioni, ma soprattutto per questa: che ormai, anche mediante le traduzioni, l'Italia s'era preparata a subire l'egemonia del teatro francese.

V. — Fu dunque specialmente nell'ultimo decennio del seicento, cioè negli anni in cui cominciano a spesseggiare le traduzioni dal francese, che l'assopita Melpomene italiana ridiede qualche meno infrequente segno di vita e cercò di ricomporre le sue classiche fattezze alterate e guaste dagli stravizî artistici del secolo. Tra i più vecchi Arcadi della prima generazione spuntarono i nuovi cultori della tragedia: nel '94 usciva a luce, lodatissimo, il *Corradino* di Antonio Carraccio (1630-1702) — la sola di quelle tragedie che tanto e tanto ancora si ricordi —; giovane, nel '96 o '97, moriva un altro patrizio napoletano, Domenico d'Aquino, autore del *Clodoaldo* (1); fin dal '92 il Gravina annunziava all'Italia, già quasi aspettante, una « grave ed artifiziosa tragedia intitolata « l'*Ottavia*, sparsa di sublime dottrina ed ornata di vivissimi lumi « poetici » (2), composta da Faburno Cisseo, cioè il forlivese Pellegrino Masseri (1648-1718); un altro arcade contemporaneo, di Fano, Bartolomeo Duranti (1647-1713), lasciava inedito un *Sigerico* (3); e fin dal 1679 Giuseppe Domenico De Totis dedicava a Cristina di Svezia l'*Evilmero*, « tragedia nobilissima », che il Morei, terzo custode d'Arcadia, tragediante egli pure (compose verso il '29 un *Temistocle*), prometteva di ristampare in una

(1) I. Carini, *L'Arcadia*, Roma, tip. della Pace, I, 465.
(2) Nel *Discorso sull'Endimione*, aggiunta alle *Poesie di Alessandro Guidi*, Venezia, Piotto, 1787, p. 302.
(3) Carini, *Op. cit.*, loc. cit.

raccolta, da lui disegnata, delle tragedie de' morti pastori, « non « poche di numero e non scarse di pregio », giacenti nell'archivio dell'Accademia (1).

Le testimonianze del Morei, che può far fede del « numero », se non del « pregio », ci dispensa dal dimostrare con altre citazioni di nomi e di titoli che sullo scorcio del seicento la tragedia tornava ad essere coltivata in Italia con notevole alacrità; ma non sarà inutile far qui menzione ancora di un arcade di quel tempo, che il Carini trascurò: voglio dire *Cromiro Dianio*, al secolo Pier Antonio Bernardoni, di Vignola (1672-1714), ascritto all'Arcadia fin dal '91, dimorato a Vienna in qualità di poeta Cesareo sotto Leopoldo e Giuseppe I (2), indi a Parigi in qualità di famigliare del co. di Vernon, ambasciatore di Savoia, autore di melodrammi lodatissimi e di due tragedie (3): *Irene* (1695) (ribattezzata poi in *Costantino*) e *Aspasia* (1697), ristampate entrambe nel 1706 (4). Orbene, le tragedie del Bernardoni, trascurabilissime per sè stesse, come documenti del gusto prevalente allora, hanno una certa importanza. Si veda, p. es., l'*Aspasia* (5).

---

(1) *Arcadi morti*, III, p. 9 sgg.

(2) Fu chiamato a Vienna nel 1701, e di quella elezione congratulavasi lo Zeno col Muratori, riconoscendo nel Bernardoni, giovane di grande aspettazione, attitudine singolare all'arte drammatica. P. ZENO, *Lettere*, Venezia, 1785. Lett. al Muratori, 11 luglio 1701, I, 114.

(3) Per le notizie biobibliografiche sul Bernardoni cfr. MAZZUCCHELLI, *Scrittori* ecc., al nome. Nulla aggiunge il TIRABOSCHI, *Bibliot. Modenese*.

(4) In *Poemi drammatici di P. A. Bernardoni poeta cesareo et accademico Arcade, Gelato, Scomposto, Animoso et Acceso*, P. I; Bologna, Pisarri, 1706. Questa è l'ediz. di cui mi servo.

(5) Eccone, in breve, la tela. Aspasia, vedova inconsolabile di Ciro, anela a vendicarlo, e spera di sciogliere cotesto « inviolabil voto » tosto che Artaserse, sposandola, le abbia dato opportunità di ucciderlo. Ma ecco improvviso rivolgimento di casi; Artaserse rinunzia ad Aspasia per cederla al figliuolo Dario, che n'è perdutamente innamorato; e allora Aspasia segue altra via per raggiungere l'intento: rifiuta la mano di Dario e l'assicura che non acconsentirà mai a divenire sua sposa s'egli non voglia farla anche regina, uccidendo il padre Artaserse. Dario posto così tra la disperazione amorosa e la ripugnanza a compiere il delitto, che Aspasia ha posto per prezzo dell'amor suo, vorrebbe uccidersi; ma la pietà del tenero amico Ni-

L'aria che vi spira è impregnata d'essenze francesi. Una lotta tra passione e dovere, che si combatte nel cuore eroico di Dario, innamorato e virtuoso e cavalleresco nello stesso tempo a tutta prova; un proposito di vendetta che s'esplica (come nella *Rodogune*) col tentativo d'armare contro l'odiato nemico il braccio dello stesso suo figlio; un' eco chiarissima della risoluta voce della Medea corneliana, tonante nel famoso « Moi! », ripercosso in una risposta dell'indomabile Aspasia alla confidente Leonice; certo tono di cerimonia che i personaggi non lasciano neppur ne' momenti di maggiore concitazione, e gli appellativi non mai obliterati di « signore », « prenze », « principessa »; lo studio dell'autore, dichiarato nella *Prefazione*, di nobilitare quanto più era possibile i personaggi e l'azione, facendo, p. es., d'Aspasia non la « concubina », ma la « moglie e vedova di Ciro », e imaginando che Artaserse la cedesse a Dario prima, non dopo d'averla posseduta; ed altri contrassegni ancora, che sarebbe superfluo additare, ci avvertono che nel generale e nel particolare il Bernardoni s'era industriato a costruire una tragedia su per giù di quel gusto che si chiamò francese, ed era ormai acclimatato anche in Italia.

---

candro, che certamente morrebbe con lui, e del tenero padre, che pietosamente s' adopera a distoglierlo dal fiero proposito, fa ch' egli acconsenta a vivere, purchè lo si lasci andar con l'esercito a distrarsi in lontane conquiste. Aspasia, pronta sempre ad ogni evento, getta allora nell'animo d'Artaserse, credulo e malaccorto nei sospetti, come ogni buon re di tragedia, il dubbio che Dario, sotto colore di lontane imprese, prepari un tradimento; e Artaserse confermato in tale falso sospetto da un'equivoca mossa del figlio, lo condanna a morte. Dario che potrebbe scolparsi accusando Aspasia e svelando al padre chi veramente in corte congiuri ai danni di lui, preferisce gettarsi sulla propria spada; e allora Aspasia depone la maschera; nulla più essa teme, e spera; vede l'odiato Artaserse oppresso dal dolore mortale in cui la perdita del figlio l'ha piombato; esulta quindi; e poichè è ormai vendicata l'ombra di Ciro, s'affretta a raggiungerla negli Elisi. Ma Dario, soccorso in tempo dal fido Nicandro, che gli fasciò la ferita, torna improvvisamente in scena e strappa al babbo un magnanimo perdono per la donna, causa di tanti loro dolori. Sennonchè Aspasia non ha più bisogno di chi le perdoni; essa è morta davvero; e Artaserse, per compiacere al figlio, non può far altro che ordinare per lei solenni esequie e recarsi a bagnare di lagrime, con Dario, le ceneri della bella implacabile.

VI. — Ma il contrassegno più spiccato di quel gusto, sia nell'opinione di chi lo favorì, sia nell'opinione di chi lo combattè, fu la prevalenza dell'elemento amoroso nelle azioni tragiche; e se cotesto contrassegno non manca all'*Aspasia*, più esso è manifesto in una tragedia di poco posteriore, che Scipione Maffei ricordava perciò, non a titolo d'onore, nel *Proemio* alla definitiva edizione della *Merope* (1); in una tragedia, che composta sull'estremo del secolo XVII, ebbe discreta fortuna sul principio del successivo: l'*Artaserse* di Giulio Agosti (2). E certo la fortuna non dipese dalla osservanza delle tre unità, che l'autore, nella *Prefazione*, dichiarava d'essersi proposta; neppure è da credere che l'*Artaserse* piacesse perchè l'autore avesse cercato di renderlo, quantunque di fine lieto, « azion tragica.... lagrimosa e mi« serabile » (3); è da ritenere piuttosto che al successo di cotesta tragedia contribuisse la quantità e varietà d'amori di cui è intessuta. Infatti abbiamo in esso due figli legittimi di Artaserse, Ariaspe e Spiridate, e un « figlio bastardo », Dario, « amanti di « Aspasia »; Aspasia, « principessa greca, amante di Ariaspe »; Beronice, « compagna di Aspasia, amante di Spiridate » e Agamira, « donna ripudiata di Artaserse », madre di Dario. Il solo personaggio senza amori, vecchi o nuovi, è il « consigliero di « Corte » Artabano (4). Anche qui la stessa rassomiglianza che già

---

(1) Verona, Vallarsi, 1745.

(2) Dell'Agosti, reggiano, si sa poco più che morì nel 1704 (cfr. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, I, 92). L'*Artaserse* recitato a Reggio, in un'accademia, nel 1700, fu ivi stampato nell'anno stesso e poi nel 1709. Fu per la terza volta ripubblicato dal Riccoboni (Venezia, Tommasini, 1714), che l'andò recitando.

(3) Infatti l'Agosti sapeva, e lo dichiara nella *Prefazione*, che spiaceva a più d'uno « quell'orrore e quel compassionevole che portan seco necessa« riamente sì fatti componimenti..... ma io gli so ben dire » — proseguiva — « che ad uno spirito che non sia effeminato il più bel piacere è il proprio « pianto ».

(4) Non si creda che questo Artabano dell'Agosti sia la prima incarnazione drammatica dell'ambizioso e fraudolento ministro che sotto quel nome comparve in parecchie tragedie, dal *Serse* del Crebillon e dall'*Artaserse* del Metastasio in poi.

abbiamo notato nella tragedia del Bernardoni colla *Rodogune;* anzi la rassomiglianza è più stretta; chè l'Aspasia dell'Agosti, per vendicarsi di Artaserse, si rivolge a entrambi i figli legittimi di lui, come Rodogune pone l'orrendo patto a entrambi i figli di Cleopatra, Antioco e Seleuco; e come Antioco e Seleuco, così i virtuosi e generosi Ariaspe e Spiridate, ricusano di commettere il parricidio, e gareggiano di reciproca fede, pur essendo rivali in amore. Però l'Aspasia dell'Agosti non è l'inesorabile donna assetata sol di vendetta, che il Bernardoni la fece; essa è invece tal quale da sè si ritrae così: « Ho cor tenero e molle | E con « brevi battaglie amor mi vince » (a. II, sc. 2ª); le calde parole e la « bella innocenza » dei due fratelli la disarmano subito, ed è costretta a confessare all'amica Beronice d'essere ormai innamorata, pur non sapendo di qual dei due principi: « O princi« pessa, un novo mostro ignoto, | Un prodigio inaudito è l'amor « mio. | Amo, e non so chi m'ami; amo, e non trovo | Fra due « amanti l'amato..... » (Ivi). Ciò non piace a Beronice, che innamorata anch'essa, ha già fatta in cuor suo la propria scelta — ma, generosa amica, non vuol dire se preferisca Ariaspe o Spiridate, per paura di dispiacere ad Aspasia; e le due non troppo innocenti colombelle s'accordano ad amare intanto egualmente tutti e due quegli ottimi giovinotti: « Amiamo due | Per non « saper chi sarà nostro d'essi, | E senza gelosia s'amin gli stessi ». Certo la tragedia dell'Agosti tien molto ancora del melodramma; ne riproduce soprattutto il linguaggio sdolcinato (1) e alcune formole ritmiche; ne ha poi tutta la frivolezza affettiva; ma nessuno può negare che in essa non si scorga l'intenzione di congiungere, come, specie dopo il Quinault e dopo il Racine, venivasi facendo in Francia, l'eroico e il tenero, il romanzesco e il terribile, attenuato e rammorbidito sempre da una continua superfetazione di galanteria e d'episodî amorosi.

---

(1) Atto IV, sc. 4ª: « Alma di questo cor... — Idolo mio... — Mio ben... ». Atto V, sc. ultima: « Andiamo o bella... — Vengo mio dolce sposo » ecc.

VII. — Le tragedie originali composte in Italia sullo scorcio del secolo XVII, per quanto approssimate, come le due di cui abbiamo discorso, al gusto francese, non cacciarono però di seggio le mostruose traduzioni. Senza badare alla indegnità della veste (anzi preferendo quella pessima prosa ai versi, secondo l'uso ormai inveterato della scena italiana) il pubblico anteponeva un'opera « di famoso autor franzese » ad opere di non famosi imitatori italiani; parecchi avevano composte tragedie, nessuno aveva ancora levato di sè molto grido; un poeta tragico italiano, un repertorio italiano non c'erano; i Francesi non avevano competitori autorevoli e agguerriti in Italia, quando, sui primi del settecento, il Marchese Gioseffo Orsi, eccitò P. I. Martello a lasciare in disparte la lirica e l'epica (1), per darsi alla tragedia, unico genere letterario da noi ancora non coltivato abbastanza e con frutto; e fu allora che il Martello, considerando la condizione del teatro italiano, « arse di scorno in vederlo occupato da « straniera e superba nazione » (2), e formò il disegno, *a mezzo del cammin della sua vita*, di diventare autore tragico. L'eccitamento gli venne dunque dall'Orsi; pochi anni più tardi (1706) gli sarebbe indirettamente venuto dal Muratori (3), al quale pure

---

(1) *Vita di P. I. Martello, scritta da lui stesso fino all'anno 1718*, in *Raccolta di opuscoli* ecc. del Calogerà, Venezia, Zane, 1729, II, 275 sgg.

(2) Cfr. l'*Elogio* del M. cit., p. 155.

(3) È particolarmente notevole l'interessamento di cotesto gran padre della storia per il progresso della tragedia italiana; interessamento manifestato con una lunga serie di pensieri e precetti intorno all'arte tragica e con le indicazioni di soggetti tragediabili sparse negli *Annali d'Italia*. — Uno di tali soggetti, indicato negli *Annali*, all'anno 78, fu maneggiato, ciascuno si figuri come, dal dr. Giuseppe Bartoli, il noto amicone del Baretti, nella sua tragedia *Eponina* (Torino, Mairesse, 1767). Il Bartoli (1717-1788) compose altre tragedie rimaste inedite (*Antiope* e *Filopemene*; cfr. la vita del Bartoli, scritta da P. A. Paravia, in Tipaldo, *Biografia* ecc., IX, 55) e commedie, e attese anche alla illustrazione delle tragedie di Sofocle. — Come autore tragico non meriterebbe menzione alcuna, se non avesse destato la gelosia e la stizza dell'Alfieri principiante; poichè è cosa per più riscontri certissima che il Bartoli, sotto il nome di *Leone*, è l'emulo di *Zeusippo* nella commediola *I Poeti*, che l'Alfieri fece seguire alla *Cleopatra*, e del Bartoli

pareva che l'« Italia non *avesse* peranche avuto professore a cui « si *dovesse* il principato e la lode di poeta perfetto nel compor « tragedie..... »; e bandivà solennemente: « Questa corona è tut- « tavia pendente, e gli amatori dell'italica poesia dovrebbono « studiarsi a gara per occuparla. Muovansi dunque ad una tale « impresa gl'ingegni valorosi, sudino, s'affrettino, ed empiano final- « mente una sedia che promette sicuramente un nome eterno a « chi saprà conquistarla » (1). Pochi anni appresso (1711) lo stesso eccitamento al Martello sarebbe venuto dal Maffei (2), il quale allora esortò per lettere i letterati d'Italia alla medesima impresa; e probabilmente gli sarebbe venuto d'altre parti ancora, perchè sul principio del settecento l'Italia echeggiò tutta della medesima *parola d'ordine:* Si provveda al decoro nazionale sollevando dal suo abbassamento il teatro, e la tragedia anzi tutto. Primo ad accingersi alla grand'opera nel settecento fu il dabben Bolognese, il quale « occultamente » si pose, fin dall'inizio del secolo, a studiare (diremo come) per raggiunger l'intento, e trasferendosi dalla città natale a Roma, nel 1707, portava seco già compiute varie tragedie (3). Cotesto vanto di priorità, a cui egli teneva, pretendendo che il suo esempio avesse mosso poi tant'altri a tentare la medesima carriera, non gli può essere contrastato: dal Martello convien che incominci la storia della nostra tragedia nel secolo XVIII — e qui aggiungo che forse non fu mera opera del caso che primo a coltivar la tragedia in quel secolo fosse un emiliano, poichè emiliani (già s'è veduto) erano stati alcuni de' suoi più prossimi predecessori, e Bologna era stata la più attiva officina di quelle traduzioni, la cui frequenza non fu estranea al risveglio della produzione tragica in Italia.

VIII. — Con quali industrie e per quali vie il Martello cercasse

---

è la tragedia *Eponina* di cui ivi si parla. S'ingannava dunque il Novati (*L'Alfieri poeta comico*, in *Studî critici e letterari*, Torino, 1889, p. 27) opinando che l'*Eponina* derisa dall'Alfieri fosse un'opera imaginaria.

(1) *Perfetta Poesia*, Modena, Soliani, 1706, II, 76.

(2) *Teatro Italiano*, Verona, Vallarsi, 1723-25, I, p. XIII.

(3) *Elogio* del M. cit., p. 158.

di cogliere la palma promessa, ci è detto da lui e dal suo primo biografo. Cominciò dallo studio dei maestri dell'arte: i Greci (1) e i Francesi (2): il Corneille, il Racine — s'intende — e altri minori: il Quinault, il La Grange Chancel e il La Fosse; e non trascurò di meditare e paragonare i varî precetti dettati sull'arte tragica da Greci, Francesi e Italiani; ma le regole, e specialmente le più antiche, non dovettero dargli lungo impaccio; chè le regole, a parer suo, non bastano a fare il poeta, e le regole poi, date da chi non è artista, nuocciono più che non giovino (3), ed è vano scervellarsi a interpretare i « greci enigmi » (4). Neppure il maggior tempo egli deve averlo speso nello studio dei tragici greci o, per meglio dire, d'Euripide, gran poeta, nel concetto del Martello, senza dubbio, ma antico; ch'egli non aderiva certo a coloro che gli antichi proclamavano insuperabili. Gli antichi — egli pensava — ebbero unica maestra la natura; noi moderni abbiamo maestri la natura e i nostri padri; e l'ingegno umano s'è affinato, non è scaduto col volger dei secoli (5). La sua attenzione quindi dev'essersi più specialmente fermata sui

---

(1) E quando egli dice Greci, parmi che sia da intendere Euripide; unico dei tre tragici antichi col quale egli mostri d'aver famigliarità. Del resto Euripide era allora più generalmente noto e apprezzato, anche in Francia, come il men lontano dal sentimento e dal gusto moderno. D'Euripide si dichiarava anzi discepolo, perchè, diceva, « se qualche cosa di buono nel « mio teatro si legge, confesso tutto doverlo alle sue lette e rilette tragedie » (*Esamina dell'« Euripide sentenziato »*, in *Opere* del M., Bologna, Della Volpe, 1727, VII, 247). Lette e rilette, certamente, ma non nel testo originale; chè confessava di non sapere il greco, lingua che allora molti affettavano di sapere senz'averne alcuna tintura (*ivi*, p. 250).

(2) Nell'*Elogio* cit. (p. 156) ai Greci e ai Francesi sono aggiunti anche gl'Italiani, dei quali il Martello non parlò mai, come correva il costume, che per notarne la debolezza e i difetti.

(3) Vedasi il II dei *Sermoni della poetica* (1709), in *Opere*, ed. cit., vol. VI.

(4) Così allude alla *Poetica* di Aristotele (*Sermoni* cit., I), ma degli assurdi precetti di quella *Poetica* non è responsabile il filosofo, sì bene la « peripa« tetica scuola » che

leggi inventa e ne dà colpa a Tale
Che forse non è reo di quel delitto.

(5) Cfr. il III dei *Sermoni* cit.

poeti francesi, e non poteva accadere altrimenti. La gelosia nazionale degli Italiani s'andava bensì industriando per abbassare la gloria letteraria della nazione vicina: il Muratori, che nella *Vita* del Maggi (1700) aveva rotto già contr'essa più di una lancia, altre s'apprestava a romperne in un'opera di più lunga lena (1), e a quei propositi bellicosi applaudiva lo Zeno (2), avvertendo però l'amico che, se i Francesi erano degni delle sue sferzate, bisognava avere rispetto ai loro poeti drammatici. E il Muratori venne infatti all'assalto, ma cauto e misurato, più pronto alla difesa che all'offesa; e toccando dei tragici francesi, non celò la sua ammirazione pel Racine; appuntò qualche difetto al Corneille, ma lo riconobbe « ingegno fecondissimo e di straordinaria qua« lità »; parlò con lode anche d'alcuni tragici minori (Campistron, La Fosse, D'Aubigni, Longepierre) e riassunse il suo pensiero nel giudizio che verso i francesi aveva « molte obbligazioni il mo« derno teatro » (3). Il Maffei, non ancora imbaldanzito dal successo della *Merope*, nelle *Osservazioni sopra la Rodoguna* (1700), si restringeva ad alcune accuse vaghe, generiche, contro il teatro francese, e alla critica ampia, minuta, vivace d'una tragedia sola. L'Orsi (1703) dei tragici francesi non osava criticare altro che il metro: nel resto essi eran degni emuli dei greci; e s'augurava che i Francesi riconoscessero la grandezza epica del nostro Tasso « con quella stessa gioconda ingenuità con cui applaudiam noi « ai loro famosi tragici Pier Corneille e Racine » (4). L'opinione dell'autorevolissimo marchese, che in fatto di gusto tra' suoi contemporanei fece testo, non fu certo opinione solitaria; e se un concittadino ed amico dell'Orsi, quale fu il Martello, l'avesse condivisa, il fatto dovrebbe parerci naturalissimo.

---

(1) La *Perfetta Poesia*, disegnata col titolo di *Riforma della poesia italiana*.

(2) Lettera 23 luglio 1701, in *Lettere* dello Z., ed. cit., I, 111. Ognuno sa poi quanto lo Zeno si giovasse dei tragici francesi ne' suoi melodrammi.

(3) *Perfetta Poesia*, ed. cit., I, 38-39, II, 62.

(4) *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare* ecc., Modena, Soliani, 1735, I, 137 sgg., 225.

Ma fino a qual punto egli la condivise? Che cosa pensò egli del teatro tragico francese, e che cosa ne attinse? Fu egli quel pedissequo imitatore, anzi plagiario, che alcuni vollero farlo comparire? Noi qui non vogliamo discorrere in particolare di questi o di quegli autori di tragedie, ma piuttosto del complessivo svolgimento storico della tragedia nostra ne' primi ottant'anni del settecento; avremo quindi poco spazio per esaminare analiticamente le dottrine e l'opera poetica di cotesto autore, ch' è dei meno oscuri; tuttavia dobbiamo pur dirne qualche cosa.

IX. — Certo, come pensatore e scrittore, il Martello ebbe un po' di quell' « aria franzese » che spirava da tutta la sua persona (1); ma si badi: quell' « aria francese » che gli si connaturò, non lo rese dimentico d'essere italiano, geloso dell'onore della propria nazione (2) e pronto a scorgere i difetti e gli errori degli stranieri ai quali pure era congiunto da viva intellettual simpatia (3). Ciò posto, conviene anche aggiungere che le lodi da lui date ai Francesi, prevalenti sugli Italiani soltanto in un genere di poesia, la drammatica (negli altri egli rivendicava ancora a noi il primato (4)), non sono mai esagerate, nè sono sempre incondizionate; e chi ben guarda s'accorge che il *Dialogo della tragedia antica e moderna o sia l'Impostore* (5) — che pure è

---

(1) V. il sonetto auto-ritratto posto in fronte all'ed. cit. delle sue *Opere*.

(2) Nel trattato *Del verso tragico* (*Opere*, II, 1) esordisce col protestare contro i Francesi, che « non *conoscevano* maggior diletto di quello dell'in« sultarci, nelle materie letterarie, e nominatamente nelle poetiche », come « gente venuta di bassa in alta fortuna ».

(3) Può vedersi tutto *Il vero parigino italiano* (*Opere*, V), la cui dedica al march. Orsi, campione d'Italia di fronte ai Francesi, vale già per una esplicita professione di fede.

(4) *Del verso tragico*, loc. cit.

(5) In *Opere*, I. Cotesto dialogo, incominciato durante il viaggio da Genova a Parigi, nel '13, fu compiuto a Parigi, ed ivi pubblicato. Fu ripubblicato quindi nel '15, nella edizione romana del *Teatro* del Martello dedicata al card. Albani. — A proposito di cotesto viaggio a Parigi, asserì erroneamente il Carini (*Arcadia*, 288) ch'esso decise dell'indirizzo drammatico del Martello; mentre nel '13 le sue idee erano già formate, e le sue opere teatrali già in buona parte composte.

il documento più importante della sua ammirazione per i Francesi — è, nell'essenza, non l'opera d'un apologista del gusto oltramontano, ma il programma poetico d'un fervente *modernista* accampatosi contro gl'indiscreti settatori degli antichi (1). La tesi è questa: le tragedie francesi sono per varî rispetti più perfette delle greche (2), e soprattutto piacciono più delle greche, perchè ogni età ha i suoi gusti, i suoi bisogni, i suoi usi: sono da preferirsi insomma perchè rispondono meglio al progresso dell'arte e all'indole del costume moderno; ma ciò non vuol dire che l'arte degli scrittori francesi sia per lui in tutto ragionevole e perfetta, e ch'egli ne approvi tutti i canoni. Così, p. es., abbiano pure i Francesi un religioso rispetto per le tre sacrosante unità, e si torturino il cervello per osservarle o per dare ad intendere d'averle osservate; il Martello dichiarerà esplicitamente di non farne gran caso: gli Spagnuoli acquistarono lode anche violandole, chè « l'uditore perdona agevolmente alla favola o azione « tragica l'allungarsi a spazio maggiore di un giorno » e la « tanto « decantata unità rigorosa di luogo è una di quelle perfezioni « che eccedono l'essere d'una verisimil rappresentazione » (3). Biasimino i Francesi i soliloqui, e pretendano che il discorrere da soli sia cosa da pazzi; egli, invocando l'autorità dei Greci, li difende, e « seguendo in ciò l'esempio del Tasso, del Guarino e di altri nostri « italiani », li userà senza scrupolo (4). Costumino i Francesi di

(1) *Dialogo*, pp. 10 sgg.

(2) Nel trattato *Del verso tragico* (p. XXXII) aveva dato ai Greci, non so con quale sincerità di convinzione, lodi molto maggiori che ad essi non dia nell'*Impostore*, dichiarandoli « ottimi lirici, ottimi epici, ottimi comici ed « ottimi tragici, poeti insomma i più compiuti di doti che fino ad ora abbia « avuto la terra ».

(3) *Dialogo*, pp. 29 e 37.

(4) *Ivi*, p. 52. Per difendere contro i Francesi l'uso dei soliloqui, ricorre anche a questa curiosa ragione: che il soliloquio serve a dipinger l'animo dell'attore meglio del dialogo, perchè chi l'ascolta può subito convincersi della sincerità di quelle parole non destinate ad essere raccolte da alcuno, mentre può dubitare della sincerità d'ogni discorso dialogato (*Ivi*, p. 53). Con più ragione poi osserva (p. 54) che, specie ne' momenti di passione, l'uomo può parlare, e parla, a sfogo dell'animo, anche da solo, e ciò rende verisimile il soliloquio sulla scena.

mescolare a tutte le loro azioni tragiche l'amore, e le trasfigurino talvolta e le snervino coi languori di quella passione, come per es. nella *Fedra* (esempio davvero mal scelto) e nel *Mitridate* del Racine (1); egli, il Martello, non si sbraccerà a difenderli contro coloro che di ciò li accusano; osserverà soltanto che senza « quella « bella passione », le tragedie moderne riuscirebbero « aride » come quelle de' Greci, i quali si astennero dall'introdurvela solo perchè, primitivi com'erano, il loro linguaggio amoroso sarebbe stato sconveniente e avrebbe troppo scoperto « il fine della natura ». Ma dichiarava possibile qualche tragedia anche senza amori, anzi senza donne; di tal genere egli ne aveva composte più d'una; e componendo l'altre in cui l'amore ha parte, « aveva qualche studio « impiegato perchè l'amore non gli guadagnasse le briglie » (2).

Nè questi erano i soli punti sui quali non s'accordasse coi Francesi (3); li approvava però in altri. Com'essi riteneva non necessaria un' *agnizione* in ogni tragedia; quell'agnizione ch'egli chiamava « fisica », per distinguerla dalla più interessante e logica « agnizione morale », che consiste nell'improvviso manifestarsi in un personaggio d'un sentimento contrario a quello attribuitogli prima dallo spettatore (4); com'essi preferiva ai viluppi estrinseci di fatti e d'accidenti i viluppi interni di passioni e d'affetti in continuo moto e tumulto (5); lodava, come generalmente da tutti in Italia, l'arte di sceneggiare e di concatenare

---

(1) *Dialogo*, pp. 64-65.

(2) *Ivi*, pp. 66-67.

(3) Appuntava il lor costume di appropriare maniere moderne a personaggi antichi, il lor modo di vestire sulle scene gli eroi greco-romani ecc. Cfr. *Dialogo*, pp. 172 sgg.

(4) *Dialogo*, pp. 25-26. Come esempio di cotesta « cognizione morale » vedasi nella *Perselide* del M. la sc. 4ª dell'atto I.

(5) Cfr. tutta la prima *sessione* del *Dialogo*, dove spiega la sua preferenza per le tessiture semplici, ed indica in che deva consistere il vero interesse del dramma. — Bene il Dejob (*Études sur la tragédie*, Paris, Colin, 1896, p. 119) poneva tra i contrassegni della propensione del Martello al sistema francese « la rigueur avec laquelle il réduit toute l'action scénique aux mou« vements de l'âme de ses héros ».

le scene propria dei Francesi (1); preferiva, com'essi, le ampie parlate solenni al rapido e spezzato andamento del dialogo (2); ma non per queste ragioni egli fu allora tacciato di servile imitazione francese, sì bene per quella del verso da lui comunemente adoperato (3).

X. — Egli che passò buona parte della sua vita a difendere quel verso, di cui era tenerissimo, negò che fosse « verso francese » (4); citò Ciullo d'Alcamo per provare ch'esso aveva antichissimo e legittimo diritto di cittadinanza italiana; si sarebbe anche acconciato — egli che pur lo teneva per verso organico, tutto d'un pezzo — a vederselo tagliare per mezzo, in due di que' settenarî che lo Speroni aveva così largamente usati nella *Canace* (5); ma non poteva però onestamente negare che l'ispirazione d'adoperarlo gli fosse venuta dai Francesi. Infatti quand'egli si pose a meditare intorno all'arte tragica, si convinse che non l'ingegno mancava agli Italiani per riuscire ottimi nella tragedia (6), non la materia tragediabile, non la nozione teorica dell'arte; sì bene il verso adatto al genere. Faceva allora le sue prime prove colla *Morte di Nerone*, e non ne era soddisfatto; volle, per saggio, voltarne qualche brano in alessandrini alla

---

(1) *Dialogo*, pp. 20 sgg. Non però in tutte le sue tragedie il Martello si tenne alla cosidetta sceneggiatura *moderna*, cioè francese. Vedasi il *Procolo*.

(2) *Dialogo*, p. 166. Adduceva, per giustificare cotesta sua preferenza, la ragione che le lunghe parlate convengono al costume dei *grandi*, che sono i personaggi della tragedia, perch'essi non usano interrompersi e interrompere parlando, come fa la gente minuta. Del resto di diffuse parlate e di *tirate*, il Martello avrebbe potuto, purtroppo, trovar esempî nelle vecchie tragedie italiane, senza ricorrere alle francesi.

(3) Dico *comunemente*, non già *costantemente*; chè, tralasciando il *Femia*, scrisse in endecasillabi la *Morte di Nerone*, l'*Elena Casta* e il *Perseo in Samotracia*.

(4) *Dialogo*, p. 81.

(5) *Del verso tragico*, pp. 46 sgg.

(6) E ne scorgeva una prova nelle aggiunte da essi fatte, traducendo, al Corneille e al Racine; aggiunte di « sentimenti e scene anche intere » degne delle originali! (*Del verso tragico*, p. 3).

francese, e vide tosto que' brani « cambiar faccia »: eureka! la via di salute era trovata. Non proprio all'alessandrino, che in nostra lingua esattamente non si può riprodurre, ma ad un verso equivalente ricorse, che aveva tutti i vantaggi di quello, senza averne i difetti (1); primo vantaggio, la rima (2).

Il Muratori credette ch'egli l'avesse « imbroccata », e plaudì quella novità che andavagli a sangue, perchè era convinto che il teatro tragico italiano avesse bisogno d' « un ripiego equivalente al verso ed alle rime francesi » (3). Inoltre al nuovo metro non mancò il favore dei comici, del pubblico, e il suffragio di coltissime dame (4); qualche autore di tragedie lo adottò anche o subito o più tardi (5); ma la riprovazione dei letterati quasi

---

(1) *Del verso tragico*, pp. 45 sgg. — Uno de' maggiori vantaggi di quel verso parevagli la *lunghezza*, che rendevalo capace di concetti molto complessi.

(2) Notevole però il fatto che mentre il Martello in Italia patrocinava la causa della rima, la *rima tiranna* veniva combattuta in Francia da qualcuno, come il Fontenelle e il La Motte, che il nostro teneva in grandissimo concetto.

(3) *Lettere* del Muratori, in *Miscellanea di storia italiana*, Torino, 1869, VIII, 286. — Vedasi anche l'altra lettera a p. 312. — Effettivamente il Muratori fu fautore della rima. Cfr. la sua lettera (agosto 1717) ad A. Conti, in *Raccolta di prose e lettere scritte nel secolo XVIII*, Milano, Classici italiani, 1819, II, 77.

(4) Il Martello nomina, tra le sue ammiratrici, una principessa di Forano, la marchesa Massimi (Petronilla Paolini), la Faustina Maratti Zappi e una principessa di Brunswick. Vedasi poi quel ch' ei dice della capacità delle donne a giudicar di cose teatrali, in *Proemio* al *Perseo*; *Opere*, V, 48-49.

(5) Il martelliano attecchì solo un poco nel Veneto e nell'Emilia. A Vicenza l'adoperarono il co. Enrico Bissaro, il co. Luigi Volpi e il nob. Sebastiano degli Antoni, medico, più noto degli altri due, come autore della *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* (edita a Vicenza nel 1733, con in fronte una lettera postuma del Martello, che la leva, naturalmente, a cielo) e di una *Merope* rimasta inedita; a Venezia l'adoprò G. Gozzi (*Marco Polo*) e Francesco Griselini (*Socrate filosofo sapientissimo*, Venezia, Deregni, 1755); a Bologna, Flaminio Scarselli (*Ruggero*), che nella *Prefazione* alle proprie *Tragedie* (Roma, 1755) ne tentò una difesa, e Francesco Ringhieri (*Saule*); a Modena quel march. Rangone e quel dr. Frattoni traduttori dell'*Orazio* del Corneille già ricordati; a Reggio, Claudio Zucchi (*Il Sansone*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1765); a Ferrara l'autore dell'*Argenide* (ivi, 1747).

universale lo sopraffece (1), e il non fortunato inventore passò, per esso, ai posteri colla trista nomea di scimmia dei Francesi.

XI. — Ma chi guardi un po' addentro s'accorge che cotesta accusa è molto esagerata; e certo non « basta dare una scorsa « alle tragedie del Martello per vedervi l'imitazione ch'egli ne- « gava » (2); anzi, studiando con coscienza il teatro del nostro, c'è da stupire ch'egli, nella sua sincera ammirazione per i Francesi, sapesse conservare un'autonomia, relativa sì, ma incontrastabile (3). Gli è che tra la forma d'ingegno e di sentimento del Martello, e lo spirito degli autori da lui ammirati, non era possibile un intimo accordo. Lo studio dei Francesi non alterò che in piccola parte la sua fisonomia individuale e paesana; la magniloquenza eroica del Corneille e la delicatezza psicologica del Racine non lasciarono che tracce superficialissime nel suo teatro. Il *sublime* (pur inteso nella convenzionale accezione retorica del

(1) Occorrerebbe moltissimo spazio a registrare i nomi di tutti gli avversarî dei versi martelliani, che dal Maffei al Rosa-Morando (v. lunga lettera preliminare alla *Teonoe*, Verona, Andreoni, 1755), dal Gravina al Bettinelli (*Opere*, Venezia, Zatta, 1780, VI, 8 sgg.), dal Calepio al Baretti ecc., furono legione.

(2) A. Saviotti, *L'imitazione francese nel teatro tragico di P. I. Martelli*, Bologna, Azzoguidi, 1887, p. 17. A dieci capi egli riduce gli argomenti che provano, secondo lui, cotesta imitazione; ma sono, a dir vero, argomenti troppo poco positivi. Se il Martello, per es., giustifica qualche suo procedimento coll'esempio d'autori francesi, se sostituisce un *soporifero* a un veleno (nell'*Alceste*) come in altre tragedie d'autori francesi, se i titoli di tragedie sue ricordano titoli di tragedie francesi, se *Oreste* (nell'*Ifigenia*) ricorda altri Oresti fabbricati a Parigi (quasi che le furie d'Oreste fossero un'invenzione francese — e il raffronto tra l'Oreste martelliano dell'*Ifigenia* con l'Oreste dell'*Elettra* del Crebillon (1709) non calza poi anche perchè l'*Ifigenia*, una delle prime tragedie del Martello, fu certo composta prima del 1709) diremo noi che il nostro fu, per coteste belle ragioni, uno stretto imitatore? Aggiunge ancora il Saviotti che i personaggi del Martello, come nelle tragedie francesi, « si muovono, parlano, si disperano sempre subor- « dinati all'etichetta », e non sarebbe difficile dimostrare (guardisi la *Rachele*, il *Procolo*, il *Sisara*, la *Morte di Cicerone*, ecc.) che quel *sempre* non è esatto. Tuttaltro!

(3) Scrive con perfetta cognizione e giustizia il Dejob: « Martelli em- « prunte très peu de situations et de mots à notre répertoire » (*Op. cit.*, p. 118).

vocabolo allora comune), l'*appassionato*, lo *squisito*, il *sentimentale* erano alieni dalla sua indole di petroniano gioviale e d'italiano realista; sicchè lo scrupolo d'offendere quel *decoro*, che in Francia era stato innalzato a legge suprema della poesia tragica, non lo preoccupa e non lo turba; egli si lascia andare alle spontanee ispirazioni dell'indole e dell'ingegno essenzialmente borghesi; dal mondo eroico ideale a cui di proposito vorrebbe innalzarsi, scende o precipita al mondo della realtà, e le sue tragedie si colorano d'una tinta che non certo dai maestri francesi egli aveva imparato a distendervi; una tinta che spiccatamente è comica e satirica.

Tutto ciò richiederebbe molto spazio per essere dimostrato, poichè la dimostrazione non potrebbe essere che analitica; ed io qui non posso che accennare. Si guardi all'*Ifigenia*, che or è poco il Landau (1) giudicò — chi sa perchè? — la migliore od una delle migliori tragedie del Martello. In essa l'autore volle ritrarre un « esempio assai grande del bel sacrificio che un'anima casta dee « fare d'ogni terreno suo affetto a' voleri ed agli affetti del cielo » (2) — una specie di trionfo della castità indarno combattuta dall'amore — e riuscì a ritrarre, sotto la larva della vergine figlia d'Agamennone, non *una bagascia Che per colpa dei padri il mondo lascia* — diceva il Parini — ma una ragazza del secolo XVIII mal monacata, che conserva tutte le inclinazioni e le malizie e le civetterie del sesso (3), una ragazza alla quale

---

(1) *Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin, 1899, p. 393-4. — Fu lodatissima, del resto, anche dal Muratori e dal Calepio. — È la prima delle sei tragedie di soggetto greco composte dal Martello. Il Saviotti ne contò sette, includendovi anche il *Perseo*, che l'autore però, nel *Proemio*, rassegnò tra le romane. L'altre sono: *Edipo tiranno*, *Edipo coloneo*, *Alceste*, *Arianna*, *Elena casta*. L'*Ifigenia* in qualche parte (atto V, sc. 5ª) ritiene qualche cosa dei procedimenti del melodramma.

(2) *Proemio* all'*Ifigenia*, in *Opere*, II, 129.

(3) Nel colloquio con Oreste e Pilade (atto II, sc. 3ª), in cui la ritrosa vergine s'accende del valoroso giovane greco, essa comincia dal domandare notizie de' suoi, e poi anche d'Achille, che le era stato promesso sposo: « Narra d'Achille, o Greco; da che Ulisse e Calcante | Gli rapir la sua sposa,

chi le parla sul serio, par che le parli, come ne avrebbe diritto, furbescamente (1).

Ai soggetti romani s'accostò più di rado che ai greci, « atter- « rito dalla sterminata grandezza dei caratteri di quegli eroi » (2); conscio cioè della sproporzione grandissima tra l'ingegno suo (inclinato alla rappresentazione del vero comune e del mediocre) e le gigantesche virtù e passioni del mondo romano. Se eravi tragedia che dovesse riuscir *tragica* tutta, per la qualità de' personaggi, per la solennità del momento storico, per la fine luttuosa, quest'era la *Morte di Cicerone;* ma l'austero e intrepido

---

« visse poi d'altri amante? » E quando sente da Oreste che Achille « Amò « Briseide prima, poi sposò Polissena », fa questa riflessione: « Tal di con- « sorte uccisa negli uomini è la pena! » — Del resto della infedeltà d'Achille non si rammarica troppo; anch'essa ormai ama un altro, Pilade, e crede di averglielo già troppo lasciato scorgere; sicchè nella scena seguente essa domanda alla confidente Nicia: « Nel favellar coi Greci, che feci e che « diss'io? » — Nicia si schermisce dal darle una risposta, ma poichè Ifigenia insiste, dichiara: « Dirò: parlavi ad uno [Oreste], ma l'occhio andava all'altro ». E Ifigenia: « Anzi, ve' che t'inganni. Per non mirar giammai | Lui che « Pilade ha nome, sempre a l'altro parlai. | Ma quel Pilade fiso, con quai « occhi soavi | Sol pendea da' miei detti! ». Nicia è pronta a coglierla in fallo: « Sai questo e noi miravi? ». Ad Ifigenia non resta altro che confessare, magari con uno scoppio di risa: — « Gli è ver, tu mi ci hai colta: « molto, se agli occhi il chiedo, | Ma se al desio, ben poco lo vidi, e più « nol vedo. | Ma ch'ei se ne avvedesse? ». Nicia, maliziosa: « Ciò brami, o « pur nol brami? ». — La risposta d'Ifigenia, un attuzzo di ragazza scaltra e civettuola, è questa: — « Nol so..... » — Ah, fraschetta!..... — Nessuno, avverto, si meravigli di trovare una donna chiamata Nicia; il Martello forse sapeva la storia greca quanto la lingua; ma i nomi dei personaggi tragici adoperati nel settecento furono spesso dei più impropri, e di tal genere ci accadrà di doverne incontrare parecchi.

(1) Vedi la sc. ultima dell'atto V, dove Ifigenia prima di decidersi a seguire il fratello, pone la condizione d'aver sulla nave una stanzuccia appartata, con un pertugio rivolto al « polo », da cui possa parlare ad Oreste « solo ». E Oreste di rimando: « A me solo?... e all'amico?... » — Questa è commedia schietta. — Nulla di tragico neppure nel barbaro re degli Sciti, Toante, che sa madrigaleggiare e scherzare, come un donnaiolo di professione, sull'ore in cui le donne appaiono più belle o più brutte e desiderano d'essere vedute o non vedute (atto I, sc. 2ª).

(2) Nella dedica del *Quinto Fabio* alla march. Petronilla Paolini-Massimi (*Opere*, III).

difensore della libertà repubblicana, che il Martello aveva cercato d'incarnare in Cicerone, lo imbarazzò, e dopo averlo fatto parlare nel 1° atto, valendosi d'un « centone » delle *Orazioni* a tal fine spogliate, stimò prudente di farlo scomparire per sempre dalla scena (1). Egli trovavasi più a suo agio con gente di assai minor levatura; con quel brav'uomo di Quinto, fratello di Cicerone, che con santa pazienza imbecca alla linguacciuta moglie Pomponia il prudente discorso ch'essa dovrà recitare ad Antonio perorando la causa del cognato (2). Oppure con Antonio, un soldataccio licenzioso, che non dà retta alla faconda ma attempata Pomponia (« Eh, Pomponia a me pute! », atto III, sc. 1ª), e adocchia invece subito lascivamente la bella e giovane Popilia, moglie ripudiata di Cicerone, che viene anch'essa a chiedergli grazia. Perchè mai costei s'affanna per la sorte di Cicerone? Lo lasci perire: sarà così vendicata dell'oltraggio patito. Ma essa non si tiene offesa del ripudio (3); protesta d'amare spiritualmente ancora il vecchio marito; cose queste che il grossolano Antonio stenta a capire (4); ma se Popilia tien tanto alla vita di Cicerone, egli gliela promette, purchè lei gli si mostri riconoscente, e accondiscenda a diventar la sua ganza: « Odi, ma di soldato pa-

---

(1) *Esamina dell'Euripide lacerato*, in *Opere*, VI, 247.

(2) Il discorso ch'essa per prova recita allora (atto I, sc. 4ª) lo ripete poi, parola per parola, dinanzi ad Antonio (atto II, sc. 5ª); trattando col quale, essa comprende di dover tenere a freno la lingua e usar pazienza e prudenza: « Spirto a me il cielo infonda d'oppressa e di melensa; | E nel core « e nel labbro mi ispiri amico il fato | Un soffrir da marito [alludendo al « buon Quinto, e forse non a lui soltanto!], un parlar da cognato », alludendo a Cicerone.

(3) Quel ripudio non fu incostanza di Cicerone; egli — spiega Popilia — ebbe scrupolo di tener me giovane legata a lui vecchio, e volle rendermi la libertà ch'io non gli chiedeva; lo compresi dalle ultime parole ch'egli mi rivolse piangendo: « Per unirti a un Enea, ti tolgo ad un Anchise; | E « qui la man, piangendo, baciommi, e si divise » (atto III, sc. 2ª). Si noti quel caratteristico baciamano.

(4) Che amore spirituale! — pensa intanto Antonio: « Vergine [già, la « moglie d'un vecchio!], bella, ah lascia questo amor di parole | Favoleggiar « per vezzo di Socrate alle scuole, | Ed imparane un altro, maestro me, per « prova, | Che insegnar vecchio inetto non puote, e che più giova » (*Ivi*).

« rola ultima e prima : Io fia Popilia a Tullio, Popilia a me fia « Mima ». Qui arditamente la gentildonna si raddrizza : « Chi « parla a te, Popilia, il sai? si noma; | Mima è vile in Citera; « Popilia è illustre in Roma..... | Bagascia (1), ella a te piacque; « consorte, a un Tullio io piacqui..... | Asciugo ora i miei pianti. « Compisci la tua gioia. | Ita è già la sentenza; io la soscrivo: « ei muoia » (atto III, sc. 2ª); e la sua figura prende un aspetto energico e dignitoso fuori della convenzione. Però anche Popilia poi scade (atto V, sc. 1ª e 2ª), e trova consigli di volgare prudenza e lodi per Ottaviano ed Antonio, di cui una donna intellettualmente e spiritualmente congiunta a Cicerone doveva essere incapace.

Ma la poca simpatia del Martello pei soggetti romani e la sua scarsa attitudine a idealizzarli trattandoli, è ancor più manifesta nel *Quinto Fabio.* La rigida virtù dei Bruti, dei Manlî, dei Papirî, pronti a sacrificare i più teneri affetti al pubblico bene, alla incolumità della legge, non esaltano uno scrittore che parla più volentieri di *umanità,* di *natura,* e vive tutto nel presente, con l'animo aperto più a nuove idee filosofiche e sociali, che alle antiche virtù civili. Tutta la sua simpatia, nella tragedia di cui qui faccio cenno, è per il fortunato trasgressor della legge, Quinto Fabio, che superiore alle superstiziose credenze dei vecchi e agli impacci d'una cieca disciplina passiva, colse il destro di assalire vantaggiosamente il nemico, e vinse; o per Domizio, un intraprendente plebeo, che osa aspirare alla mano d'una fanciulla Fabia, e l'ottiene (2). Non so, e non credo, che nel repertorio

---

(1) Si noti qui e nei versi riferiti nella nota precedente un'audacia di linguaggio che nessun autore francese si sarebbe permessa in tragedia.

(2) Domizio, tribuno della plebe, ha molto interesse ad adoprarsi per la salvezza di Quinto Fabio, perchè è innamorato della sorella di lui, Nevia. Egli però vuol essere pregato ad adoprarsi per Quinto; allora egli potrà promettere tutto il proprio aiuto, e chiedere nello stesso tempo un equo compenso: la mano di Nevia. Con tal disegno in testa egli si reca da Lavinia, figlia dell'inflessibile dittatore Papirio, amante di Quinto, e amica di Nevia, cercando di scoprir terreno. Egli incomincia dal pregar Lavinia di intercedere presso il padre affinchè Quinto sia salvo. La fanciulla par che intenda

tragico francese, ai tempi del Martello, sia mai comparso un plebeo tanto ardito. Nè in quel repertorio trovereste tragedia da cui sgorghi, come nel *Perseo*, questo documento: che il nascer re fa l'uomo tracotante nella prospera fortuna, vile nell'avversa; o in cui, come nel *Perseo* medesimo (atto V, sc. 7ª), un re sia ridotto a ricevere una solenne lezione di dignità da un cittadino;

---

rispondergli da degna figlia di Papirio, romanamente: « Mal ricorri, o « tribuno; nè figlia al genitore | Persuader dee cosa che scemi a lui l'o- « nore. | Sta sovra i nostri affetti la nostra gloria e toglie | Questa i teneri « nomi di suocero e di moglie »; ma nel seguito il registro cambia: « E un « affetto più cieco, che più ne rende insani | Non fu mai della gloria, almen « per noi Romani. | Questo fe' parer giusto por nostre leggi avanti | Di « natura ai precetti sì immobili e sì santi ». Essa conosce suo padre; egli invidierà la loro triste gloria ai Bruti e ai Manlî, e sarà inesorabile. L'unica speranza è nel popolo, ad esso si è appellato il dittatore contro la sentenza del senato, che assolse Quinto; ma se il tribuno volesse, il popolo, dimenticando l'antica avversione all'ordine patrizio, darebbe ragione al senato: « Siam « tutte alme latine, alme in cui onor non langue; | Gradi fra noi dispari fa « il censo, e non il sangue ». Questa sentenza incoraggia Domizio a svelare a Lavinia i suoi ardori infelici per Nevia che, superba, non lo degnò mai d'uno sguardo. Perchè?: « E chi son io? non sono povero, informe o « vecchio, | Se non m'adula il breve mirarmi entro lo specchio... | E se non « son de' Fabi, nè vanto in ornamento | Morti a pro' della patria, fra gli « avi, avi trecento, | Son però tal plebeo, che non può mai giustizia | Ad un « Domizio in sposa negare una patrizia ». — Egli è sicuro che Marco Fabio, padre della bella sdegnosa, non gliela ricuserebbe (vedi audacia!); ma non dall'autorità paterna la vuole ottenere, sì dal libero assenso di lei: « Lei « da lei prima io voglio. Troppo è crudel chi sforza | Libera giovinetta ad un « sì tratto a forza, | Mentre altrove invaghita, modesta e senza sfogo, | Parle « in giorno di nozze gir trascinata al rogo » (atto II, sc. 1ª). — Parecchi altri tratti che richiamano subito al pensiero motivi di poesia comica, satirica e filosofica, i quali più tardi nel secolo avranno molto corso, anzi che modi e concetti della tragedia fiorente in Francia sotto Luigi XIV, sono costretto a tralasciare; pur si veda la sc. 1ª dell'atto III in cui Lavinia si sforza di piegar Nevia alle voglie di Domizio. Nevia si piegherebbe volentieri, perchè, in fondo, il tribuno le piace; ma il pregiudizio aristocratico la rattiene; nelle memorie gentilizie non trova esempio d'una fanciulla Fabia congiuntasi a un plebeo. Sa ch'è un pregiudizio, ma i ritratti degli avi appesi alle pareti domestiche fomentano in lei e rendono quel pregiudizio invincibile: — « Del « van fasto più volte mi pentii persuasa, | Lontana alle fumose imagini di « casa; | Ma in vederle un orgoglio m'entra per esse addosso, | Che dovrei, che « vorrei vincerlo, ma non posso ». — Mentre le due fanciulle stanno così

o finalmente — come ancora nella stessa tragedia — un personaggio non secondario (1) che rappresenti con manifesto intento satirico una passione essenzialmente non tragica, qual è l'ava-

ragionando, arriva Domizio: esse scappano, ed egli si meraviglia di quell'accoglienza poco premurosa con la vecchia nutrice Meri, la quale, per tranquillarlo e rabbonirlo, adopera questi *non tragici* argomenti: — « Vuoi « tu che una donzella nobile e savia, allora | Che sul parlarne è colta così « da chi l'adora, | Non si turbi e confonda? Peggio, se sa ch'ei vuole | Altro « da lei che inchini, che sguardi e che parole. | Tu vuoi nozze, fratello! « Le vergini san bene | Che questo è un nome sacro, ma san quel che ne « viene ». — Nè son questi i soli motteggi della lepida vecchietta. — La conclusione della tragedia è un paio di matrimoni: la resistenza del rigido conservatore Papirio non riesce ad altro che a porgere occasione al Martello di far criticare da questo o quel personaggio il vano rispetto delle antiche consuetudini (« Quante leggi, che un tempo si credean giuste e « sante, | Con le cangiate etati cangiarono sembiante! » ecc., atto III, sc. 3ª), la fortezza nel compiere ogni più doloroso sagrificio de' privati affetti per il ben della patria (« Questo amor della patria, se lo miriam da presso | È un « amor mascherato, ch' uom gonfio ha di sè stesso », ivi), o l'orgoglio del sangue; e Papirio stesso, da ultimo, interponendosi per combinare le nozze di Domizio con Nevia, si lascierà scappar di bocca una considerazione che va notata: « Non è sangue dei Fabî; ma sì magnanim'opra, | Tal è, che ad « alcun forse dei Fabî il fa gir sopra! » — La borghesia, alla quale il Martello apparteneva, protestava già qui, per bocca di lui, contro i vani orgogli del sangue.

(1) È Teonda *principe e gran sacerdote* del tempio di Giunone in Samotracia; ove Perseo, inseguito dai Romani, cerca rifugio. Chi non riconosce il grasso abate di qualche insigne monastero sotto le spoglie di cotesto Teonda, che porge al bacio dei fedeli « la pingue destra », e conserva, benchè vecchio, « terse e rosse le guance », perchè in quella felice temperie di clima, in quella amenità di natura, coltivando il grand'orto fruttifero, e crogiolandòsi negli studî contemplativi, lontano dalle brighe e dalle vicende del mondo, l'uomo campa a lungo vegeto e rubizzo? È sopratutto la quiete che lo conserva; e Teonda del mondo non s'occupa, tutto assorto nel godimento di quella sua pace agiata: del mondo ivi arriva per bocca dei pellegrini devoti qualche eco; ma l'annunzio dei successi mondani — egli dice — « rado « a noi s'imprime in mente | Se non vel ferma occasïon di preghi | Che su « questo o quel caso a noi commetta, | Onde ottenga mercè, la fede umana. | « Chè in nostra mano è l'impetrar dall'alto | A chi nozze, a chi prole, a chi « tesoro, | A chi grado, a chi vita, a chi vittoria. | Ma ad avare preghiere « e senza offerta | Non suol facili orecchie aprir la Dea, | Che sebben sprezza « il don, da lui misura | Il cuor però di chi l'invoca, e quindi | Più liberal « ne corrisponde ai voti » (atto I, sc. 1ª). E quando vede gl'immensi tesori che Perseo porta seco e gli offre, per rimunerarlo dell'asilo, che altrimenti

rizia, e l'egoismo del clero. A simili ardimenti la tragedia in Francia s'accostumò col Voltaire; ma senza mai prendervi la sciolta andatura comica che il Martello le diede in Italia.

XII. — D'elementi comici e satirici il Martello sparse anche le sue tragedie d'argomento sacro; nelle quali quel *porro unum necessarium* dei Francesi, il *decoro*, manca più che mai. Vera e propria tragedia, almeno nella struttura, non è *La Morte* (1), cioè la prima uccisione dell'uomo per mano dell'uomo; ma non so quale esempio, anche d'infimo drammaturgo francese, potesse licenziare l'autore a introdurvi certi « urbani idiotismi », che anche a noi, guariti dalla fisima del *decoro*, sembrano

---

non gli sarebbe concesso, non sa frenare l'avaro giubilo: « O magnifiche, o « grandi, o portentose | Ricchezze!... » — indi, dopo averne valutato il pregio: — « Io ti ringrazio, o Dea, | Dell'opulenza entro a cui nuota il trono | D'un « re tuo sacerdote. A voi beati | Là sulle stelle, io so che nulla cale | Degli « umani tesori, e a noi lasciate | Il farne uso quaggiù col nome vostro | E « l'arricchir delle miserie altrui » (atto I, sc. 3ª); il qual ultimo verso è certamente fuor di chiave; ma serve, se mai occorresse, a scoprire l'intenzione dell'autore. Di cosifatta satira è piena tutta la tragedia; ma io ne recherò solo ancora un saggio. Perseo, tradito da Teonda, per non cader in mano dei Romani, ha cercato scampo nella fuga, lasciando in Samotracia figliuoli e servi, che l'avaro prete non vuol più ospitare nel tempio. La brigata è grossa, e a mantenerla i tesori di Perseo dileguerebbero presto; del resto que' doni furono offerti in onor della Dea, e non possono essere volti ad altro uso: — « Quanto ai regî fanciulli e ai lor seguaci, | Invan speran più « qui ricovro; e come | Alimentar la real stirpe e tanta | Plebe di servi a « lor lasciata intorno? | Profanar l'oro sacro a noi non lice | Col nudrir « peregrini. Il Nume assai | È liberal nell'alternar le pioggie | Ai soli, onde « feconda i campi, e l'uomo | Dee poscia al suo sudor, dal terren duro | Il « riscuotere i doni almi del cielo » (atto V, sc. 4ª). Versi cattivi, ma ironie profonde.

(1) In *Opere*, V; brevissima, senza divisione di atti, intramezzata da tre cori. È dedicata *ai fratelli*, cioè « a tutti gli uomini, perchè meditino che « il castigo dato da Dio agli uomini, si può attendere dalla natura, senza « affrettarlo con l'ira, l'invidia, l'odio reciproco ». È intonata a' sentimenti filantropici, già in fiore, assai più che comunemente non si creda, sul principio del settecento; e per saggio riferirò una strofa del II coro: « Dio « d'Aabram, che prono invoco, | L'empio foco | Deh ne' petti umani am- « morza, | Nè lasciar che oppresso e domo | L'uom dall'uomo | S'ammaestri « a usar la forza ».

sconvenientissimi (1). Tragedia formale doveva riuscire la *Rachele*, quantunque l'autore lasciasse libero a chi il volesse di chiamarla magari *tragicommedia*, considerando i semplici costumi pastorali de' patriarchi (2). Noi però di cotesta libertà non ci accontenteremmo, e saremmo tentati di chiamarla invece *commedia* pretta, per la qualità dell'azione, de' caratteri, e per il lepore continuo del dialogo. Anche qui un de' personaggi rappresenta la passione fondamentalmente comica dell'avarizia; e si direbbe senza grande pericolo d'errare, che il Martello tratteggiando Labano siasi ricordato molto più del Molière che del Corneille e del Racine. Avaro, Labano è quindi nemico del lusso, delle mode, delle frivole e costose mode straniere; e in coteste sue tirate spicca il motivo comico-satirico, abusato nel settecento, delle declamazioni contro le raffinatezze e le fogge straniere adottate in alto e in basso (3). Già, per sè stesso, il noto episodio biblico della sostituzione di Lia a Rachele nelle nozze con Giacobbe ha del ridevole e dello sdrucciolevole; ma il Martello ha fatto tutto il possibile per accentuarne la comicità, e nella scena al buio in cui Giacobbe trova Lia dove s'aspettava di trovare Rachele, e nella caricata espressione dell'innocenza di quest'ultima (4), e in altri episodi che toccano il confine del plebeo e magari del lubrico.

---

(1) Dina e Sella figlie di Adamo ed Eva, per un gelsomino, s'accapigliano e si schiaffeggiano, e Sella strilla: « A me, suora, una guanciata? Oimè i « crini! oimè la testa! ». — Delbora, loro sorella, s'ostina a sostenere che Abele non è morto ma dorme, ed Eva per ottenere che quella « sciocca » smetta di cianciare, le rivolge quest'ammonizione: « Eh, taci, | O il crin ti « schianto, sai! ». — Alla eccessiva semplicità di costoro, fa poi non atteso riscontro l'erudizione scientifica di Cainana, sorella e moglie di Caino, la quale spiega con ragioni fisiche perchè il fumo s'innalzi o non s'innalzi nell'aria.

(2) *Proemio* alla *Rachele*, in *Opere*, II.

(3) Pes es.: « Tremo al fasto presente, ond'è che altera appeste | Babi- « lonia vicina [Parigi] fin l'umili foreste. | Dianzi imbandian le mense latte, « frutta ed agnelli, | E veste eran da nozze i candidi lor velli; | Ora lepri « e cignali e augei caduti al laccio, | Son, non so se alle cene io dica, pompa « od impaccio..... | Or san le pastorelle di bisso andar vestite | Che secondi « l'ignudo di snelle agili vite » ecc. (atto I, sc. 3ª).

(4) La mattina appresso le nozze, dopo che Giacobbe è giaciuto con Lia, in-

E nel *Sisara*? Figuratevi quel che può essere una tragedia scritta per avvertire « le signore donne » che l'esempio della biblica Debora, la quale comandava a bacchetta al dabben suo marito Lapidotte, non deve far legge; e che se da quella sottomissione del marito alla moglie non ne seguirono scandali e rovine, « non « ci volle men d'un miracolo ». E immaginate inoltre che cosa può essere una tragedia intesa ad illuminare anche i *signori uomini*, « i quali o per viltà d'interesse, o per vergognosa reciproca libertà, o per pusillanimità, tollerano » che gli amici di casa corteggino le loro mogli, come Sisara corteggiava Giaele, moglie d'Abere, marito troppo *magnanimo* e, senza merito, troppo fortunato (1). Abbiamo dunque, nell'intenzione dell'autore e nell'ef-

---

vece che con Rachele, Labano domanda a costei se ciò non le sia dispiaciuto, ed essa risponde: Tutt'altro: a me piace dormir sola, « chè a mio talento, « divincolata ignuda | Cercar vo' per le piume l'aura che i vampi escluda » (atto II, sc. 1ª); e poi, benchè il suo matrimonio con Giacobbe non sia stato consumato, sostiene d'esser « gravida » (atto III, sc. 5ª), perchè avendo già udito dire una volta dalla madre ch'« è l'amor maritale, il qual tra i lembi « delle gonne serpendo, feconda i grembi » delle spose, così essa, amata dal marito Giacobbe, aveva buona ragione di tenersi incinta: « Già d'amor ma- « ritale colma son io; la gonna, | Se non mentì la madre, già penetrò, son « donna! ». Qui è la santa innocenza di Rachele che ci fa precipitare nel lubrico; altrove sarà invece la sensuale malizia di Giacobbe, il quale sa che « è dolce in donzelle | Primo introdur malizie innocenti e novelle, | Ed a « vergine inerme, sola e senza soccorso | Insegnar, senza colpa, piacer senza « rimorso. | Oh allor più dell'usato belle guance vermiglie, | Care imbelli « ripulse, sparse di meraviglie! | Oh non torvi lamenti! Oh miste entro que' « visi | Di fra vergini e donne lagrimette e sorrisi! | Brevi, tenere offese, « che han tosto il suo perdono, | E leggiadre rapine, che finiscono in dono! ». Quest' è quel noto libertinaggio che della poesia epitalamica aveva fatto nel settecento una vera poesia d'alcova.

(1) Debora domanda all'onesta Giaele, la quale le ha confidato con quali mire Sisara la corteggi: « Ed Aber non ha gli occhi? ». Al che Giaele risponde: « Non gli ha. Così succede: | Chi è primo ad aver l'onta, ultimo se ne av- « vede ». Raccontando ancora all'amica come Sisara le si fosse messo intorno, corteggiandola sì, ma con proteste di pura amicizia, d'amor platonico, Giaele si rivolge alle donne, e ammonisce: « Donne caste, imparate, me testimon, « che un puro | Amor ne' suoi principî, nel fin non è sicuro » (atto I, sc. 1ª). — Sisara, a tempo opportuno, si leva la maschera, pretende qualche cosa più d'un semplice ricambio d'amicizia; e allora, contro gli scrupoli della

fetto, una critica della vita coniugale, quale l'aveva resa la libertà sconfinata concessa alle donne e il serventismo; una commedia di costume in luogo d'una tragedia. Or qualche allusione al costume domestico si potrà trovare anche in tragedie classiche francesi (una ne ricordo nel *Polyeucte,* atto I, sc. 3ª), ma brevi, incidentali, velate; nelle tragedie del Martello invece le allusioni sono, come già per varî esempi s'è visto, continue, e nel *Sisara* poi l'elemento comico si sovrappone scopertamente al tragico in tutto il corso del dramma.

XIII. — Parecchi altri esempi di licenze e di deviazioni eterodosse dal puro tipo tragico francese, analoghe a quelle che fin qui son venuto indicando sommariamente, potrei raccogliere nel teatro del Martello, se lo spazio bastasse — ma mi pare d'averne

---

onesta Giaele, sfodera le massime della sua filosofia libertina, per provarle che l'onore, com'essa lo intende, è un pregiudizio; traducendo nel linguaggio grassoccio d'un burlone bolognese del settecento il linguaggio degli spiriti forti: « Quest' onore,..... larva e nome, | Posto in troppo vil parte fu dalla « gente sciocca. | L'avesser finto almeno negli occhi e nella bocca! | Vero « onor non è in donna l'esser casta o non casta, | Seguir ragion, natura « per scusa all'onor basta » (atto IV, sc. 5ª). Tutt'al più, egli aggiunge, si salvino le apparenze: ma trattandosi d'un principe — egli è tale — neppure occorre; « chè i prenci onore non tolgono, lo danno; | E in ciò comincia il « mondo ad uscir già d'inganno » (ivi); oh certo, alla scuola di Luigi XIV! — Finalmente Abere apre gli occhi e recita un *confiteor* solenne, a cui Baraco, generale ebreo, fa seguire queste trasparenti riflessioni, che anticipano alcune delle ironie del *Giorno*: « Canaam [la terra straniera, da cui venne « il malcostume, la Francia, maestra dei libertini] ben millanta che il non « vegliar gelosi | Più i talami assicura ai creduli suoi sposi, | E chi con « occhio attento all'onor suo sta fiso | De' Cananei garzoni divien favola e « riso. | Sì cresce il disonore de' folli applausi adorno, | E l'onore a i derisi « fa fin rimorso e scorno: | Sì castitade è astretta dalle indegne lor guise | A « veder l'adulterio portar le sue divise. | In Canaam si pecca a non soffrir « gli affetti | Di più drudi innocenti intorno ai proprî letti, | Quasi che amor « gentile, che in due bei cor s'accenda, | Del sacro onor le leggi difenda, e « non offenda. | Sparsa per Israele [l'Italia] questa distorta idea | Ha il com- « mercio vicino di nazïon si rea; | E appestate le menti più sagge anche e « più pie, | Chiude gli occhi assonnati alle ebree gelosie; | Nè si temon più « insidie; nè ascosa è la malizia | Degli usurpati nomi: *corteggio* ed *ami- « cizia* » (atto V, sc. 3ª).

già prodotti abbastanza perchè mi sia lecito di domandare ove mai stia di casa quella perfetta somiglianza che tanti videro o, senza vederla, asserirono, tra il nostro e i Francesi. Effettivamente il Martello non ha che una tragedia di quel sapore e di quel gusto che si attribuisce a tutto il suo teatro, ed è la *Perselide* (1), benchè anche in essa il tipo sia tutt'altro che puro. Le rimanenti (2), qual più, qual meno, si direbber tragedie *in maniche di camicia* e, mi perdoni il Dejob, il quale, pel resto, intorno al Martello ha detto cose molto più giuste di quelle comunemente ripetute in Italia, io non ci trovo quella « noblesse du ton » che dovrebbe farle riconoscere per opere d'« un disciple de Corneille et « de Racine » (3). Quali si fossero le idee del Martello su lo stile tragico, egli che riteneva le tragedie italiane esser morte « av« velenate dallo stile », or troppo florido ed alto, tendente al

(1) La quale però ha anche stretti vincoli di parentela con una tragedia italiana del primo seicento, il *Solimano* del Bonarelli.

(2) Dell'altre tragedie del Martello che non ho ricordate, *I Taimingi*, per il soggetto insolito, e per l'intenzione di dare al dramma, come oggi direbbesi, il *colorito locale* (vedi il *Proemio*), aiutandosi con l'opere dei missionari che avevano descritto costumi, paesaggio, flora e fauna chinesi, non hanno riscontro nel teatro tragico francese dell'età del Martello. Anche l'*Eroe chinese* e le *Chinesi* del Metastasio, posteriori a *I Taimingi*, precedono l'*Orfano della China* del Voltaire, che fu la prima tragedia di soggetto chinese apparsa in Francia; e il Voltaire ricordava l'*Eroe chinese*, ma non i *Taimingi*. Del resto il Martello in Italia non fu il primo a portar sulla scena gente chinese; chè, fin dal 1707, Urbano Ricci (1674-1755), gentiluomo trivigiano, fisico e poeta, autore anche di tragedie (*Totila coronato*, Treviso, Bergami, 1744 — *Linceo*, inedita), compose il dramma, rappresentato a Venezia, nel teatro di S. Cassiano, *Il Taican re della Cina*.

(3) *Op. cit.*, p. 119. Curioso a dirsi; altri in Italia, più che di « noblesse « du ton », parlarono di *sublimità*, addirittura. Il Muratori, scrivendo al Martello (lett. 12 maggio 1714, in *Miscellanea* cit., p. 312) assicurava che le sue tragedie sarebbero state « maggiormente ammirate e gustate, se le « avesse volute fare più alla portata dei più del popolo »; cioè men alte di tono. Il Calepio (del quale discorreremo altrove) diceva lo stile del Martello « sublime ed enfatico », pieno di « gravità », guastato sol dalle rime (*Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Venezia, 1770, p. 104); e il Napoli-Signorelli (*Storia critica* ecc., Napoli, 1813, X, 1, 4) regalavagli « ricchezza, sublimità, eleganza di stile ».

lirico, or troppo arido e incolto (1), è presto detto, se non presto inteso. Il perfetto tipo dello stile tragico, egli affermava, è il francese, uno stile piano (il Corneille, che volle troppo elevarlo, fu giustamente ripreso), non intrinsecamente diverso dal comico, così « che contraffaccia le forme correnti del favellare » (2), usate dai *principi;* i quali però ne' loro discorsi, « che versano sempre circa « materie gravi e circa violente passioni, han non so che al di « sopra dei popolari ». E quasi ciò non bastasse ad elevare lo stile, parevagli necessario che nel discorso tragico « di quando « in quando, ma ben rare volte, vi *fosse* qualche cosa di quasi « inverosimile e di poetico, che *facesse* la spia all'ascoltante, le« vandolo in tal modo d'inganno e rivelandogli l'artifizio, con « molto migliore successo che se veramente partisse affatto in« gannato, e convinto d'essere stato presente ad un avvenimento « non verisimile soltanto, ma vero » (3). In coteste idee del Martello è facile scorgere più errori e contraddizioni (4), spiegabili, certo, ma non sanabili; e come è incoerente la sua teoria, così fu incoerente la sua pratica di scrittore. Accenna egli, è vero, a valersi d'espressioni artifiziose, ingegnose, elaborate, vuol lumeggiare di concetti peregrini e d'imagini monologhi e dialoghi; per ornar lo stile non ha scrupolo di ricorrere qualche volta perfino a quelle « similitudini » di cui si riprova l'abuso ne' vecchi tra-

(1) Discorso *Del verso tragico* cit., pp. 4, 7, 8, 18 e 40.

(2) *Ivi*, pp. 38-39.

(3) *Ivi*, p. 42.

(4) Errore fu nel Martello il confondere il concetto di lingua col concetto di stile. Egli aveva ragione nel credere che i Francesi non avessero una cosidetta *lingua poetica*, come l'avevano gl' Italiani; e ragione aveva pure di credere che dramma non si potesse scrivere in una lingua convenzionale e morta o totalmente remota dall'uso; aveva torto invece quando si dava a credere che i Francesi non avessero in sostanza che uno stile promiscuo ad ogni sorte di dramma o differenziato appena per qualche ornamento accessorio, quasi sovrapposto; e che un miscuglio di forme triviali e di forme ricercate costituisse l'essenza del loro stile tragico. Per alcune coincidenze e differenze d'idee tra il Martello e il Manfredi sullo stile drammatico e su quel de' Francesi in particolare, è da vedersi un passo della lettera del Manfredi all'Orsi (1° settembre 1706), in *Considerazioni* cit. dell'Orsi, I, 688.

gici italiani, e le adopera magari, com'essi, fuor di luogo e di proposito (1); ma la sua tendenza più costante è al basso. Voglia o non voglia, lo studio della naturalezza lo porta al triviale; anche in que' componimenti che son da considerarsi più alti di tono (2), nei quali però non v' è nulla della aristocratica decenza e della signorile eleganza che, secondo il genio della loro lingua, i Francesi, e il Racine sopra tutti, cercarono e raggiunsero. Egli partì, è vero, dal proposito di prender norma dai Francesi, specie nello stile; e riuscì ad allontanarsene, quanto pochi altri scrittori italiani di tragedie in quel secolo; trascinato a ciò da più cause, ma soprattutto dall'indole di quel metro che nella nostra letteratura, se mai fece buona prova, la fece solo ne' generi drammatici più tenui e familiari.

XIV. — E particolarmente per quel metro, com'abbiamo detto, sorsero contro di lui gli avversari: famosi due: il Gravina e il

---

(1) Così nella *Perselide*, l'eroina tutta angosciata di non veder più l'amato Zeanghire, e atterrita d'incontrarsi invece colla terribile Rosselane, ha voglia di architettare fra sè questa similitudine: « M' assembro a pastorella | Che « mentre, in van belando, il suo pastore appella, | Abbandonata, errante in « valle orrenda e cupa, | Del suo pastor in vece, spuntar vegga una lupa » (atto V, sc. 1ª).

(2) Così nella *Perselide*, Rosselane spiegherà il suo odio mortale contro Perselide, promessa sposa del figliastro Zeanghire, dichiarando di temere che « sia costretta, perchè il Prenze l'adora | Ubbidir quasi ancella la suo- « cera alla nuora » (atto I, sc. 4ª). E Perselide dinnanzi alla ferocia di Solimano, che ha già sagrificato il figlio Mustafà, e sta per spargere anche il sangue di Zeanghire, pensa ai casi proprî così: « Se tal dei padri in Tracia « è ai figli suoi l'amore, | Che sarà poi l'affetto dei suoceri alle nuore? » (atto V, sc. 4ª). — Ugualmente nel *Procolo*, che pure è delle tragedie più gravi, il *nobile e letterato bolognese che fu poi vescovo*, Faustiniano, descrive il venerando vescovo Zama sul letto di morte in questa nobil maniera: « Giacendo arido ed egro sovra il candido letto, | Tal che sol cute ed ossa « e barba era il suo aspetto » (atto I, sc. 3ª). Il santo eroe, Procolo, scorgendo i desiderati amici Agricola e Vitale, santi e martiri poi anch' essi, esclama: « È proverbio avverato nella città natia; | La cosa che si noma, « ver chi la noma è in via » (atto I, sc. 4ª). Lo stesso Procolo, al rinnegato ebreo Labano, che bestemmia Cristo, in atto minaccioso grida: « Levamiti « dagli occhi; che sì, che la tua vita!... »; e Labano scappa strillando: « Oh

Maffei; de' quali si vendicò nel *Femia sentenziato* (1). Meno aspramente però del Gravina, nemico in letteratura, non nemico personale; ma, in letteratura, nemico irriconciliabile; benchè in alcuni principî astratti (osservazione da non trascurarsi) vi sia tra loro perfetta concordia (2).

Però se il Gravina non era un devoto d'Aristotele, era un adoratore degli antichi poeti; i moderni, di qualunque paese, non avevano fatto altro che corrompere l'arte (non perfezionarla e ingentilirla, come credeva il Martello); agli antichi bisognava dunque tornare; ed egli, compiute, in tre mesi, « senza pregiudizio « della cattedra » le sue *Tragedie cinque* (Napoli, Mosca, 1712), si credette di avere « rinnovato gli esempî » (3) de' maestri greci. Con quale effetto, è ormai troppo noto: risero i contemporanei, risero i posteri; quelli leggendo per loro spasso le sciagurate cinque tragedie (4), questi senza leggerle. C'era da ridere

« Mosè, oh Giove, oh Cristo!..... Dio mi fia chi m'aita » (atto IV, sc. 3ª). Nell'*Ifigenia* Pilade narra il matricidio commesso da Oreste, e lo scusa come un eccesso fatale, comandato da Apollo; ma Ifigenia, che non accetta per buona la scusa, esclama: « D'empietà ch' uom commise, bel dar colpa ad « Apollo! » (atto V, sc. 3ª), ecc.

(1) Nel *Femia* il Gravina compare sotto lo stesso suo pseudonimo arcadico di Bione. Per la storia del *Femia*, rimando all'ediz. di cotesto dramma satirico fatta dal Viani (Bologna, Romagnoli, 1869) nella *Scelta di curiosità letterarie*; avvertendo che per lo studio del *Femia* converrebbe pur tener conto dell'*Euripide lacerato* e della *Rima vendicata* (in *Opere* del M., V), cosa che ancora non fu fatta, dove son pur molte le allusioni al Maffei ed al Gravina.

(2) Il Gravina dichiara di voler trattare della tragedia « secondo i principî « di pura e semplice ragione »; detesta le « pedantesche regole »; crede che « per l'arte poetica è inaridita la poesia »; s'aspetta d'aver « tanti avversarî « quanti ha fautori Aristotele », la cui *Poetica* è opera « imperfetta », informata a principî arbitrarî; non crede, come Aristotele vuole, che le tragedie « ravviluppate » rappresentino la perfezione del genere; nè che il protagonista debba essere di regola persona di « bontà mediocre », ecc. (cfr. *Della Tragedia, Libro uno*, cap. VII, XL, XLII, XLV, e *passim*). Ammette però l'unità di tempo ridotta a « un giro di sole » (cap. VI); dell'unità di luogo qui non parla; ma la biasima nel *Prologo* delle *Tragedie*.

(3) Così nella dedica del libro *Della Tragedia* a Eugenio di Savoia.

(4) Afferma il Martello (*Dialogo* cit. in *Opere*, I, 16) che le tragedie del Gravina, e specialmente il *Papiniano*, facevan le spese dell'allegria di certi

infatti; non tanto del torto concetto che il dramma greco si potesse far rivivere nella integrità assoluta delle sue forme, quanto della goffa esecuzione, della incredibile cecità con cui l'autore s'ostinò a credersi poeta, e delle lodi altissime che da sè si diede. Ma se non si può che ridere delle *Tragedie cinque*, considerandole come pure opere d'arte, è però necessario prenderle in più seria considerazione, scrutandone il contenuto ed il fine. Il fine è manifestamente personale: il contenuto è strettamente soggettivo. Se non se ne fosse accorto già subito il Capasso, scrivendo la citata diceria, dove afferma che il Gravina « pe bennetta ha « fatte ste tragedie », col proposito « De se volé sfogà contro la « Curia » (1), se ne accorgerebbe chiunque ora le leggesse anche con mediocre attenzione. L'uomo colle sue idee e i suoi risentimenti non si sfoga soltanto nel prologo, o ne' prologhi (2), ma

---

giovani capiscarichi. Nicola Capasso, l'arguto poeta vernacolo napoletano, divertì i frequentatori di casa Mastelloni, a Napoli, con una diceria satirica in cui paròdia, nel suo dialetto, il *Prologo* delle tragedie graviniane (vedi la *Vita* del Capasso, composta dal Mormile, in *Opere* del C., Napoli, Sangiacomo 1811, I, p. xx. Cfr. anche B. Croce, *I teatri di Napoli*, p. 271). — Per la biografia del Capasso (1671-1745), che menzioneremo più volte ancora, v. anche *Notizie d'alcuni uomini dotti del regno di Napoli*, Napoli, Gervasi, s. a., f. 57.

(1) Vedasi anche quel che il Capasso ne dice nel *Discorso* premesso al suo *Otone* (in *Opere* cit., I, p. 19), ove afferma che il Gravina, pretendendo di riformare la tragedia, « non ha veramente fatto altro che cacciarvi dentro « la licenza comica o, per dirla tutto aperto, la satira; ..... specialmente « nel *Palamede* ». L'intenzione satirica è poi confermata chiaramente da una lettera latina del Gravina ad Emanuele Martino, 1° dicembre 1716. Cfr. Casetti, *Studio su G. V. Gravina*, in *N. Antologia*, 1874, vol. XXV, p. 855.

(2) È noto che le tragedie, quali sono a stampa, hanno un sol prologo comune, di materia quasi esclusivamente letteraria, ma pur non privo di qualche allusione ai rapporti del Gravina (« legista, oratore e filosofo | Che « dalla Corte non attende premio, | Onde non teme che gliel tolga l'odio », ecc.) colla Curia. Cotesto prologo che fu ridotto alla esposizione apologetica de' propositi letterarî dell'autore e alla condanna di tutte le tragedie composte, dopo le greche, fino a que' giorni, era destinato in origine al *Palamede*, e conteneva molte cose pungenti ed amare che, volontariamente o forzato, l'autore ne tolse stampandolo. Altri quattro prologhi aveva pure composti per le rimanenti tragedie, ma rimasero del tutto inediti fino al 1820, quando

s'incarna or in questo or in quello de' suoi personaggi, Palamede, Proteo, Servio Tullio, Valerio, ecc., prestando ad essi passioni e concetti che a lui solo appartengono. Così « L'autor d'ogni « bell'arte Palamede » (1) è l'uomo retto e generoso che non ha altra cura che il vantaggio comune, il bene del popolo (2), altro

---

il *Giorn. arcadico* (fasc. di gennaio-febbraio-marzo di quell'anno, p. 129 sgg.) diede qualche saggio dell'ardimento e della violenza con cui il Gravina aggrediva in essi uomini e istituti da lui detestati. Cotesti prologhi ci sono conservati dal cod. Vat. 3096.

(1) Vedi l'*Argomento* della tragedia. — Noto che il Gravina usò premettere a ciascuna tragedia in un' ottava l'argomento; e questo costume fu seguito specialmente da qualche altro autore napoletano, come il Marchese, nelle *Tragedie Cristiane*, di cui diremo più oltre.

(2) Notevole documento della *filodemia* del Gravina (ciascuno ricorderà che anche sotto il nome di *Filodemo* l'addentarono le satire del Sergardi) è pure, oltre il *Palamede*, il *Servio Tullio*, dove il buon re democratico, che « non teneva | Il regno, che per volgerlo in repubblica, | E rendere il « suo dritto a ciascun ordine, | Dopo aver messa la città in concordia » (atto III, sc. 4ª); il buon re che si considerava non signore, ma tutore del popolo (atto I, sc. 1ª e 2ª), ed era avversato dai patrizi, solo « Per odio « ch' han della giusta uguaglianza, | Che mette in salvo la salute pubblica », molte cose dice, se non fa, in pro dei diritti del popolo. Re troppo dabbene; ma non forse così dabbene come lo rappresentava più tardi il veronese Carl'Antonio Monti (*Servio Tullio*, Verona, Morone, 1760), perchè dopo che, nel V atto, ha scoperto le macchinazioni di Tullia e di Tarquinio, il Servio del Monti, prototipo del *clementissimo sovrano*, ha il coraggio di dire a Sesto: « I rei vo' in libertà, vo' tutti assolti | Della lor pena i condannati; in « questo | Estremo punto che do leggi a Roma | Vo' che resti memoria oltre « i nipoti | Che vissi re solo al comun vantaggio, | Che di Roma fui « padre », ecc. — Per le dottrine politiche del Gravina, che si svolsero in senso apertamente democratico, è pur da vedere tutto l'*Appio Claudio*, e specialmente una parlata di Valerio (atto II, sc. 2ª) dove è chiaramente posto il principio della *sovranità popolare*. A scacciare i Tarquini « con- « corse tutto il popolo, | E dalla volontate universale | Ch' è della potestà « civile il fonte, | Sciolta e consunta fu la monarchia, | E successe in suo « luogo il consolato, | Per pubblica e comune autoritate | Dall' istesso prin- « cipio di natura | Dove è fondato ogni civil governo. | Ma se il popolo in- « tero può creare | Col cangiamento suo nuova cittate, | Non potete del po- « polo a dispetto | Voi dieci [*i Decemviri*] istituir governo nuovo: | Chè « quella ch' è comune autoritate, | Quando nasce da giusta elezione | Di « magistrato, o di regno legittimo, | È violenza ed è ragion ferina, | Se da « privata autorità deriva ». Vedasi pure nell'*Andromeda* come il Gravina descriva la prepotenza de' grandi a danno degli umili (atto I, sc. 1ª) e come

odio che contro la frode e l'impostura sacerdotale, onde è accusato d'irreligione (1); ha meriti che lo rendono degno de'primi onori, ma *Nelle reggie si congiura* | *Per non farlo ivi esaltare;* egli è saggio però e superbo; sdegna i favori de' grandi, « da sè « tragge l'onore », impavido alle calunnie, sicuro e pago nella consapevolezza del proprio valore: filosofo, in una parola. Scienza, ingegno e virtù sono i beni che nessuno gli può togliere, sono l'armi ch'egli adopera contro i tristi, capaci di sopraffarlo, non di vincerlo. Ebbene, chi non ravvisa tosto, sotto le spoglie dell'eroe greco, lo sdegnoso ed ardito filosofo calabrese? Altro autore tragico così spiccatamente soggettivo in Italia non s'era dato e non si diede poi prima dell'Alfieri.

---

combatta i loro orgogli gentilizî e i loro dispregi per chi non vanta pari nobiltà (atto II, sc. 4ª e 5ª). Ma tale concetto s'avviava a diventare un luogo comune della letteratura settecentistica; più ardite e più importanti, perchè assai men diffuse, allora e per molt' anni appresso, le dottrine politiche alle quali abbiamo accennato.

(1) « Voi credete a voi stesso, Palamede » (atto III, sc. 6ª), risponde l'ipocrita e avido Calcante, all'eroe filosofo, che vuol credere, ma ragionare, che per la fede non rinnega la scienza, che non trema alle interessate predizioni sinistre del sacerdote, di cui conosce la tristizia; talchè: « Se « *avesse* ad offerire in sacrificio | L'invidia, la vendetta e l'avarizia | Non « *sarebbe* agli Dei largo di vittime ». — Ora è noto che una delle accuse più ripetute dal Sergardi contro il Gravina, vivo e morto (cfr. R. Battignani, *Studio su Q. Settano*, Girgenti, 1894), fu quella appunto d'empietà; ma non è generalmente noto del pari che quell'accusa fu fondata in parte sul *Palamede*, come è detto nel prologo rimasto inedito: « Voglion con la lor « voce parer vindici | Della pietà lacerata con l'opere, | E il *Palamede* d'em« pietade accusano | Sol perchè de' Gentili il sacerdozio | Impiega troppo « all'umana politica »; pretendendo che sotto le parvenze del sacerdozio pagano l'autore avesse mirato al sacerdozio cattolico; mentre era tutta colpa dei « censori » il « non distinguere l' un dall' altro »; colpa della loro empietà e del « livore esecrabile » il riconoscere « tra noi l' istesso abuso »; essendo tanto dissimile il sacerdozio antico dal nuovo, da escludere ogni « convenienza di costume e di sustanzia ». Parole forse ironiche, certo non sincere; chè se mai, per ipotesi, qualche dubbio fosse lecito sull'intenzione ultima del Gravina nel *Palamede*, ogni dubbio svanirebbe leggendo nell'*Andromeda* la fiera requisitoria di Proteo contro i preti (atto III, sc. 4ª), la quale meriterebbe un'estesa illustrazione. Ma è accaduto che quanti s'occuparono fin qui del Gravina trascurassero quasi del tutto l'esame delle sue tragedie.

Azione, in questa, come in tutte le tragedie del Gravina, non c'è, o non conta; non c'è intreccio, non c'è nesso di scene; i personaggi, ad uno, a due, a tre per volta, vengono, discorrono, vanno; e i loro discorsi spesso son tali da sembrare direttamente rivolti agli spettatori; sciorinano teorie, spifferano sentenze (1), ragionano; il contenuto de' loro soliloqui e de' loro dialoghi è spiccatamente dottrinale; parlano da savî, operano da mentecatti, o non operano del tutto, passivamente ciarlieri; sicchè a considerare analiticamente lo svolgimento e la struttura d'uno di cotesti drammi, c'è sol da raccogliere le prove di quella che il Pagani-Cesa (2) chiamava la « imbecillità poetico-tragica dell'au« tore », mancando di rispetto ad uomo per altri titoli degnissimo di riverenza. Nemmeno è da cercare nelle tragedie l'applicazione, infelice sì, ma rigorosa, di tutti i principî esposti dal Gravina nella *Ragion poetica*, nel *Libro uno* e nel *Prologo* a stampa; chè, p. es., egli condannò l'abuso delle sentenze (3), e pur nessuno più di lui ne profuse; biasimò coloro che « l'etate e il costume « confondono » e prestano a' personaggi sentimenti ed idee di cui per età e condizione quelli sarebbero incapaci (4), e fece parlare gli eroi d'Omero e le divinità mitologiche da uomini moderni; detestò gli amori, e in tre delle sue cinque tragedie diede luogo ad essi (5) (aridi e scheletriti amori invero; ma quale sentimento

(1) Fu lodato il Gravina per la stretta « applicazione » delle sentenze morali, di cui abbonda, all'azione (cfr. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica* ecc., ed. cit., X, I, 11 sgg.; CALEPIO, *Paragone* cit., p. 105); ma anche questa lode dev'essergli negata, perchè effettivamente spesso le sentenze si sovrappongono ai discorsi e spesseggiano fuor d'ogni opportunità e verisimiglianza.

(2) *Sovra il Teatro tragico italiano*, Firenze, Magheri, 1825, p. 39.

(3) *Della Tragedia, Libro uno*, cap. XXI.

(4) *Prologo* e *Libro uno*, capp. XIV, XVIII. Vedansi i capp. in cui tratta della *favola*, e sostiene che se la *favola* è antica, essa però deve esser « simile ai successi reali ed agli affari pubblici presenti ».

(5) Nel *Palamede*, nell'*Andromeda*, nell'*Appio Claudio*. A proposito di quest'ultima tragedia che, per il soggetto, è sorella carnale di tutte l'altre intitolate *Virginia*, da quella del Campistron (1683), epigono del Racine, a quella dell'Alfieri, il Gravina è il primo in Italia che faccia d'Appio Claudio non un prepotente libertino, ma un innamorato. Tanto innamorato che de-

non s'inaridiva sotto la penna del Gravina?); predicò la necessità d'una elocuzione chiara e non vile, cioè nobile, in cui però fosse parco l'uso delle metafore, e nello stesso tempo o diede nelle secche della prosa più disadorna o distese interminabili comparazioni (1).

XV. — L'opera sua poetica sarebbe del tutto trascurabile, se non fosse quell'importante contenuto soggettivo e filosofico che fin qui non fu in essa abbastanza avvertito, e se non fosse qualche effetto letterario ch'essa potè produrre. Discepoli il Gravina non

---

testa il potere senza la felicità dell'amore, e maledice le leggi da lui fatte, che gli vietano, essendo patrizio, di sposare Virginia plebea: — « Regno « questo non è, ma pena e danno, | Chè bene è solo quel che l'alma ap« prende, | Non quel che comparisce avanti gli occhi, | Che giudican miglior « quel che non hanno; | Come migliore giudica il plebeo | Quell' imperio « che noi portiam sull'asta, | Solo perchè non l'ha nelle sue mani; | Quando « io porto ad Icilio invidia estrema, | Ch' aver dovria sì bella donna in « braccio, | La qual solo potria farmi beato. | Onde me stesso accuso della « legge, | Con cui perpetuo impedimento ho posto | Tra le nozze de' nobili « e plebei: | Con che tutte ho a me tolte le speranze | Di Virginia ottener « senza tumulto, | Perchè non prevedea questa mia voglia, | Ned esca mi « credea per tanta fiamma » (atto II, sc. 1ª). Non occorre dire che da questa situazione feconda di drammatici contrasti interiori, il Gravina non trasse alcun partito, come nol trasse il co. Durante Duranti (la sua *Virginia*, Brescia, Rizzardi, 1768, segue, a distanza d'un anno, quella di Pietro Bicchierai, Firenze, 1767), il quale pure fa che Appio Claudio maledica quelle leggi fatali e dichiari che « senza il possesso dell'amata Virginia » non saprebbe « viver felice » (atto I, sc. 2ª). Non così nella *Virginia* (1725) del Pansuti (di costui diremo qualche cosa più oltre) dove Appio Claudio madrigaleggia bensì galantemente con Virginia (« Ragion, ragion non è così « repente | Roma spogliar de' tuoi divini rai..... | Al tuo partire | Sol vedi « intorno tenebroso orrore » ecc. (atto I, sc. 3ª), ma non sogna nemmeno di sposarla. Nella *Virginia* del Pansuti v'è una discreta dose di tirannofobia, come in quella dell'Annutini (G. Antonio Bianchi), Bologna, Longhi, 1732 e '37. Sulla *Virginia* del Duranti (non degna certo di particolare attenzione, come l'*Attilio Regolo* del medesimo autore) si ha uno studio del professor N. Desanctis.

(1) Nel *Palamede* (atto I, sc. 2ª), Polissena per esprimere ad Achille l'ansioso desiderio con cui l'attendeva, si serve d'una comparazione lunga ben diciannove versi; e Achille, per esprimerle la sua impazienza di venire a trovarla, risponde con una comparazione d'otto versi.

ne lasciò dietro a sè che uno: il Metastasio, ed oh quanto diverso, fin nel *Giustino* ! (1712); ma l'autorità del suo nome fu grande, e tutti gli esempi da lui porti non dovettero rimanere sterili. Così, p. es., a me non sembra del tutto casuale il fatto che, avendo egli incominciato a inserire qualche modo o verso dantesco nelle sue tragedie (1), altri autori (specie a Napoli, dove meno inosservate passarono l'opere sue) seguissero poi tale sistema (2). Egli accreditò inoltre l'opinione, molto seguita nel settecento, che la tragedia fosse componimento destinato a nutrirsi e a nutrire gli spiriti della più alta sapienza; e, quanto all'arte, fu il primo che in quel secolo, avversando i Francesi, predicasse, meglio in teoria che in pratica, la necessità di rifarsi agli esemplari greci.

Però coi cosidetti tragici grecheggianti del suo tempo non conviene confonderlo. Furono pochi, e veneti quasi tutti (3); migliori

---

(1) Per es.: « Col tristo annunzio di futuro danno » (*Androm.*, atto III, sc. 6ª).

(2) Coteste reminiscenze dantesche, « che è una consolazione risentirle « dopo il profondo oblio del seicento », furono già notate nelle tragedie del Pansuti (B. Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli, 1891, p. 269), e si potrebbe rilevarne anche nelle tragedie del Marchese, che citeremo in seguito. Per esempio, nell'*Ermenegildo*: « Deh qual viltade nel tuo cor s'alletta? » (atto I, sc. 2ª); « Se ciò non ti sgomenta | Dimmi di che mai sgomentar ti « suoli? » (atto I, sc. 3ª) ecc. Più frequenti però furono nell'unica tragedia di un amico del Pansuti, nell'*Otone*, cioè, del Capasso (in *Opere* del C. cit., I), dove s'incontrano parecchi di questi versi: « La traccia vostra, donna, è « fuor di strada », « Che tien del cuor di Cesare le chiavi », « Se' savia e « intendi me' ch' io non ragiono », « Dunque tanta viltà nel cuore alletti? », « Amor che a nullo amato amar perdona », « Gli accorgimenti e le coperte « vie », trasportati di pianta o con lievissime alterazioni dalla *Commedia* nella tragedia. E a proposito della imitazione dantesca in tragedia, della quale s'incominciò a discorrer molto tardi, quando parve che l'Alfieri avesse rinnovato lo scabro stile di Dante, ricorderò che sul principio del secolo il Tartarotti, nella *Lettera intorno alla tragedia intitolata « Costantino »* del co. di Camerano (in *Opuscoli scient. e filol.* del Calogerà, Venezia, 1724, t. XXIV, p. 255 sgg.), tra molti avvertimenti intorno all'arte tragica, ne dava anche alcuni relativi alla « locuzione », affermando che « Dante e il « Petrarca sono gli autori coll'aiuto dei quali si dee formare la selva delle « frasi e dei modi di favellare poetici ». Però soggiungeva che Dante non era autore da far sempre testo per il poeta tragico, il quale ha bisogno di modi alti e signorili, mentre Dante dà spesso nel basso.

(3) Oltre il notissimo Domenico Lazzarini, che, se non veneto d'origine,

artisti e molto peggiori critici di lui. Le mediocrissime tragedie del Salio sembrano tollerabili accanto agli inauditi delitti poetici del Gravina; l'*Ulisse il Giovane* del Lazzarini, il tanto bistrattato *Ulisse*, a cui la parodia del Valaresso creò una non invidiabile celebrità (1), sembra un capolavoro. E certo opera volgare d'ingegno non è: copia, ma copia di mano esperta; la più fedele riproduzione della materia, dell'organamento tecnico e del colorito etico dell'antica tragedia che si sia mai fatta. Che cosa fece il Lazzarini? « Egli diede ad Edippo il nome d'Ulisse », scriveva in un rabbioso sonetto il Sergardi (2), ossia fece « un Edipo a « rovescio », scriveva il più caldo ammiratore che il Lazzarini abbia avuto, l'Algarotti (3), contraffacendo con grande abilità, in

---

fu veneto d'adozione, e il pur noto Giuseppe Salio (su di lui v. G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, 1826, al nome) autore di tre tragedie: *Penelope* (Padova, Comino, 1724), *Temisto* (Ivi, 1728), *Salvio Ottone* (Ivi, 1738), e d'un trattato polemico: *Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni rinomati scrittori di cose poetiche e in particolare del Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, uscito postumo (Padova, Comino, 1738), per cura di G. A. Volpi, il quale in una sua *Acroasis de Tragoedia* (Padova, Comino, 1740), composta per l'inaugurazione degli studî nell'Università di Padova, si mostra seguace delle idee dell'amico, ricorderò il N. U. Tommaso Farsetti, che sotto il pseudonimo di Accademico Ricovrato pubblicò *La morte d'Ercole*, Venezia, Occhi, 1758. Cfr. A. Zaccaria, *Annali letterarî d'Italia*, III, 26.

(1) Rinvio al noto studietto di G. Mazzoni, *Tragedie per ridere* (*In Biblioteca*, Roma, 1883, p. 57).

(2) D. Bassi, *I manoscritti milanesi delle satire latine di Quinto Settano*, ecc.; estr. del *Bullettino senese di storia patria*, Siena, 1896, p. 14.

(3) Della grande stima in cui l'Algarotti teneva l'*Ulisse* fanno testimonianza due sue lettere. Nella prima (all'Albergati, da Monselice, 7 ott. '53, in *Opere* dell'Algarotti, Venezia, Zatta, 1790, IX, 256) discorrendo di certo parallelo, che qualcuno a Bologna disegnava, tra l'*Edipo* e l'*Ulisse*, non peritavasi di sostenere che il Lazzarini aveva perfezionata la stupenda creazione sofoclea, togliendone alcune inverosimiglianze che la rendono meno perfetta, e diceva quali. Nella seconda (al Paradisi, da Pisa, 3 dicembre '63, in *Opere* cit., XII, 62), esortando l'amico reggiano a tradurre due tragedie inglesi del Mason « lavorate sul gusto greco, col coro stabile » (certo l'*Elfrida*, 1752, e il *Caractacus*, 1759), aggiungeva: « Il nostro coturno non ha veramente « che l'*Ulisse il giovane*, forza è confessarlo, di cui potersi dar vanto di- « nanzi a' forestieri, come il socco non ha che la *Mandragola*; ma sono tali « composizioni che nessun'altra nazione ne mostrerà nel genere loro di così

un soggetto imaginario, l'archetipo del dramma greco, il capolavoro di Sofocle. Tempo perduto, s'intende; una prova incontrastabile però d'ingegno e di dottrina letteraria. E la dottrina, o per dir meglio, la famigliarità coi poeti greci e più con Aristotele (stava appunto spiegando la *Poetica* quando, nel 1715, gli cadde in mente di applicar quelle regole in una tragedia di sua fattura) lo guidò nell'impresa; perchè, a differenza del Gravina, egli fu un aristotelico puro e costante; un di que' pochi che ancor ritenessero necessarie alla tragedia tutte le *parti di qualità* e *di quantità* prescritte dal maestro. Non scrisse le sue teorie, ma le raccolse il Salio nell'*Esame* già citato, di cui avrebbe procurata la stampa, vivo ancora l'autore, lo Zeno (1), se il libro non avesse contenuto troppo acerbe censure contro il Maffei, reo di più peccati agli occhi di cotesti settatori degli antichi, o meglio dell'aristotelismo scolastico (2), eppure tante volte, e così a torto, confuso con essi.

XVI. — Ed eccoci al più famoso, al solo allora e poi veramente famoso, autor tragico nostro d'innanzi all'Alfieri, e all'unica tragedia del settecento che abbia goduto d'una grande celebrità,

---

« perfette ». Forse a fargli concepire così straordinaria ammirazione per l'*Ulisse* avrà contribuito il godimento provato ascoltando il prologo dell'Indovina e i cori « messi in musica da quell'anima veramente armonica di « B. Marcello ».

(1) Lettere dello Zeno al Salio, 11 dicembre '36 e 4 gennaio '36, M. V., in *Lettere* cit.

(2) Il Martello, il Gravina e il Maffei concordano quasi pienamente nella loro indipendenza, relativa, dalla *Poetica* aristotelica. Vero è che il Maffei, nelle citate *Osservazioni sopra la Rodoguna*, criticò molte volte *a priori*, rilevando in quella tragedia l'inosservanza di certi canoni dello Stagirita: ma in tutti i suoi scritti posteriori concernenti cose drammatiche fece amplissime dichiarazioni d'indipendenza da que' dogmi e, tra l'altre, merita di essere riferita questa, contenuta nelle *Osservazioni letterarie*, I, 267: « Mi« rabil cosa è che anche dopo la proscrizion solenne della filosofia d'Aristotile, « e in generale di lui, fatta nel secolo passato e continuata nel presente, si « vegga tutto il mondo, e i Francesi con gli altri oltramontani singolarmente, « perseverare come prima nella idolatria della sua poetica; talchè la lode « o il biasimo di un componimento teatrale, non dal sentimento della na-

non soltanto in Italia. Ma intorno alla *Merope* così ammirata, discussa, studiata fin dal suo apparire, in circa due secoli è venuta formandosi una così copiosa letteratura critica, che solo a voler ricordare tutti coloro che ne hanno di proposito discorso, o in monografie speciali o in opere di più largo contenuto, occorrerebbero varie pagine (1). Noi qui non intendiamo di ripetere tutte le cose dette, nè di dire tutte quelle che, indagando e minutamente analizzando, si potrebbero forse aggiungere; ci basterà soltanto spiegare la genesi della *Merope* e il successo, contrastato sì (2), ma straordinario, che ottenne, per chiarire in breve che cosa essa rappresenti e significhi nella storia della tragedia italiana del secolo XVIII.

Non poeta per natura il Maffei, facitore di versi *oblectamenti causa interdum* — come scriveva di lui G. A. Volpi — condusse « a fine in poco tempo » (circa due mesi) la *Merope*, « per improv« viso e casuale impegno principiata » (3); impegno specialmente,

---

« tura, non dall'approvazione o disapprovazione degli uomini di buon senso « e dotati di spirito di poesia, e non dall'effetto che nella moltitudine e nel « comun della gente ha prodotto, ma pare debba solamente desumersi dalle « molte e intralciate leggi » ricavate dalla imperfetta *Poetica* d'Aristotile.

(1) Di varî studî recenti sulla *Merope* discorse in una rassegna bibliografica di questo *Giornale* (22, 236 sgg.) il prof. B. Cotronei, e di essi tenne conto anche A. Zardo nel suo studio intitolato *Merope* (*Rassegna Nazionale*, fasc. 1° ottobre 1898), il quale ha per base il confronto, le cento volte istituito, fra le tre *Meropi*, del Maffei, del Voltaire e dell'Alfieri; confronto da nessuno però mai poi svolto con tanta ampiezza come da Gaetano Marrè (*Vera Idea della tragedia di Vittorio Alfieri*, Genova, 1817, II, 3-213), che a torto dai più recenti non si ricorda. De' rapporti del Maffei col Voltaire ultimo a discorrere, però senza novità alcuna, fu E. Bouvy, nel V cap. del libro *Voltaire et l'Italie*, Paris, Hachette, 1898.

(2) Sulle prime edizioni della *Merope* (Venezia, Tommasini, 1714; Modena, tip. Vescovile, 1714; ed è l'ediz. preceduta dalla prefazione dell'Orsi), vedi *Giornale dei letterati d'Italia*, XVIII, 315 sgg., dove s'accenna a tentativi fatti per impedire il successo di cotesta tragedia. Fu tosto esumata e ristampata a Venezia, da uno « sconosciuto », la *Merope* del Torelli, ed E. Manfredi, il 1° di quaresima del 1714, scriveva al Martello di non sapere se a ciò si fosse pensato « con animo di far vantaggio o svantaggio al Maffei » (*Lettere familiari di alcuni bolognesi* ecc., Bologna, Della Volpe, 1744, I, 21).

(3) Dedica della *Merope* a Rinaldo I d'Este, nella ediz. di Modena.

verso sè stesso; perch'egli, che aveva eccitato questo e quello de' letterati d'allora a compor tragedie, non poteva esimersi dal dare l'esempio. Fu detto che in cotesto impegno di farsi autor tragico a trentotto anni, senz'averci pensato prima, lo mettesse la passione per l'attrice famosa Elena Balletti; ma a me sembra piuttosto da credere che una passione forse più forte, e certo meno effimera, ve lo condusse; la passione stessa con cui s'era dato a predicare da qualche anno la epurazione e la riforma del teatro italiano; la passione che gli aveva suggerito il pensiero di fornire al comico Riccoboni un repertorio di tragedie italiane antiche, da lui esumate e ritoccate, da sostituire al repertorio delle traduzioni; la passione che gli dettava, in una lettera 13 giugno 1713, al co. Bertoldo Pellegrini, dopo il primo trionfo modenese — fu pubblicata dal Biadego — queste parole: « Credo d'avere « in gran parte gettato a terra i Francesi d'un colpo solo »; cioè l'amor proprio nazionale, il desiderio di mostrare al mondo che l'Italia — purchè volesse — era capace di produrre ottime tragedie.

Quanto alla scelta del soggetto, può dirsi che gli fosse suggerita dallo Zeno, se non anche da quell'« autor francese », che aveva lavorato non molto prima una tragedia sullo stesso argomento (1). Dallo Zeno però senza dubbio, che l'anno innanzi (1712) aveva prodotto in un' altra *Merope* « il meno cattivo dramma « uscito dalla *sua* penna », e compiacevasene tanto che meditava « di raggiustarlo a *suo* modo e di ridurlo a tragedia recitativa in « versi endecasillabi » (2). Nè il Maffei tralasciò d'accennare con lode « al bel dramma » (3), dal quale, secondo ogni verisimiglianza, gli venne il pensiero di comporre una tragedia sul soggetto me-

---

(1) L'« autor francese » così indicato dal Maffei nella dedica cit. dev'essere il raciniano Giuseppe La Grange-Cancel, e la sua tragedia l'*Amasis* (1701). Cfr. Gottfried Hartmann, *Merope im italienischen und französischen drama*, Erlangen et Leipzig, 1892. Pare però, dalle sue parole, che il Maffei non avesse avuto diretta notizia dell'*Amasis*.

(2) Vedi la lettera dello Zeno a Salvino Salvini, dal Lazzaretto Vecchio, 11 marzo 1713, in *Lettere* cit.

(3) Dedica cit.

desimo. Forse, chi sa?, egli ebbe anche notizia dell'intenzione dallo Zeno manifestata all'amico Salvini e, senz'altro, volle correre il medesimo arringo. Giovava anche al suo intento il riprendere un soggetto recentemente trattato dal « felice ingegno » veneziano « seguendo l'uso della musica », e dall'autor francese « seguendo l'uso della sua nazione con frammischiarvi gli amori »; poichè su cotesto punto premevagli di conseguir la vittoria, mostrando al mondo come si potesse far buona e interessante tragedia senza quel condimento che i drammi musicali e le tragedie francesi, a cui voleva dar battaglia, avevano ormai avvezzo il palato del pubblico.

L'accusa capitale che il Maffei diede ai Francesi, dei quali protestava però di non « sentir bassamente », anzi d'averli « di-« stintamente in pregio » (1), fu questa: che le lor tragedie « d'ordinario si rigirano sugli amori », contro l'esempio dei Greci, mentre — strano argomento! — una « tale passione non è atta « a commuovere che una piccola parte degli uditori » (2). Gli altri difetti, cioè l'assenza ordinaria dell'agnizione, il gusto romanzesco, il poco rispetto del costume antico, lo stile lambiccato, la rima, venivano, direm così, in seconda linea. Bando dunque in pimo luogo agli amori che snervano e adulterano la tragedia (3); e si cominciasse dal bandirli da un soggetto in cui già, secondo il reo costume, erano stati fuor di ragione introdotti. A ciò principalmente pose la mira, di ciò più specialmente fu lodato (4),

(1) *Teatro italiano* ecc., Verona, Vallarsi, 1722-25, I, p. XVIII.

(2) *Ivi*, p. XVIII.

(3) Importa però avvertire che nella risposta alla lettera del Voltaire (la importantissima *Lettre à M. le Marquis Maffei, auteur de la « Merope » italienne et de beaucoup d'autres ouvrages célèbres*, che precede la *Merope* del Voltaire stesso in quasi tutte le edizioni del suo teatro), il Maffei faceva eco alla sentenza dell'emulo francese: « Si l'amour n'est pas tragique, il est « insipide; et s'il est tragique, il doit regner seul; il n'est pas fait pour la « seconde place »; dichiarando che l'amore può aver luogo in tragedia soltanto come *passione sovrana*. Vedi la risposta del Maffei nella cit. edizione veronese della *Merope*, 1745.

(4) Vedasi principalmente il ragionamento di Tedalgo pastore arcade (p. Pauli, predicatore alla Corte di Vienna) premesso all'ediz. della *Merope*,

e per ciò principalmente del successo si compiacque e insuperbì, a dirla schietta, un po' oltre misura.

Vero è che l'idea di « purgare » la scena tragica dalle mollezze amorose non era tutta sua, anzi non era nemmeno tutta italiana; chè il p. Rapin e il Dacier avevano già condannato l'« abuso » dei tragici della loro nazione, e i nostri letterati avevano fatto tesoro di quelle sentenze. Inoltre, alla reazione della critica era seguita in Francia una reazione nell'arte: il La Fosse, attingendo a fonti inglesi, aveva composto senza amori il *Manlius Capitolinus* (1682), e il Longepierre, dopo aver fatto una lieve concessione al molle costume nella *Medea* (1694), arrischiava l'*Elettra* (1702), senz'ombra d'amori, tutta greca. Cadde, ma l'idea progredì (1); e quando il Maffei s'accinse ad attuarla con maggior fortuna in Italia, essa era già avvalorata dal patrocinio d'alcuni critici e autori francesi; ai quali altri dovevano tener dietro in seguito, come a suo luogo diremo.

Si badi però che il Maffei non si spingeva all'estremità a cui osava giungere il Voltaire con *La Mort de César* (1735), cioè fino ad escludere, nonchè gli amori, le donne; anzi, se non proprio d'amore, di nozze vi si tratta dal principio alla fine: Polifonte fa l'innamorato quando non fa il tiranno; c'è quella brava ragazza d'Ismene che meritava di trovar marito, sia Euriso o sia

---

Napoli, Mosca, 1719. E tra le innumerevoli testimonianze, eccone un'altra, presa dalla dedica in versi fatta dal lucchese Domenico Felice Leonardi al Maffei delle *Tragedie trasportate dalla greca nell'italiana favella da Mons. Cristoforo Guidiccioni* (Lucca, Benedini, 1747): « Su gl'itali teatri « or son che piange | Già sette lustri la dolente sposa | Del tradito Cresfonte, « e nuovo affanno | Nel popol spettator destan le stesse | Lamentabili voci, « ancorchè mille | E mille volte sugli acerbi casi | Abbia per quella sospi- « rato e pianto. | *Eppur di madre solo, e non d'amante* | *Allettatrice è il « duol che incalza e preme* | Con perpetuo martir Merope afflitta » ecc.

(1) Vedasi la lettera di G. B. Rousseau al Riccoboni, premessa al vol. II dell'*Histoire du Théâtre italien*, Paris, 1731, p. XXVI. — Alle idee del Voltaire, dichiaratosi contrario anch'esso agli infarcimenti amorosi, faceva eco l'Algarotti. Vedi le sue lettere all'ab. Franchini (da Cirey, 12 ottobre '35, in *Opere* dell'A. cit., IX, 3 sgg.) e al marchese Muzio Spada (da Padova, 26 giugno '57, in *Opere*, IX, 314).

Cresfonte; c'è tutto il necessario per « sigillar la tragedia con « un paio di matrimoni », come, con l'intento di renderla più accetta, qualche sacrilego osò fare, a gran dispetto dell'autore (1). Il pubblico quindi non si trovò trasportato a un tratto, bruscamente, fuor del mondo teatrale a lui noto e a lui caro, e ciò contribuì, io credo, a fargli accogliere festosamente la nuova tragedia. E dovè trovarla di suo gusto anche perchè, bonaccione com'era e dolce di cuore, amava le azioni di lieto fine; il reo si convertisse o perisse, l'innocenza trionfasse; e nella *Merope* appunto questo suo pio desiderio era soddisfatto. Inoltre c'era adoperata quella « chiave maestra della commozione e del di« letto » (2) ch'è la « ricognizione »; adoperata due volte, e una volta in modo nuovo, cioè facendo che Euriso riconosca in sè stesso Cresfonte. Nè s'ingannava il Maffei sull'efficacia scenica di quella « chiave » da lui magnificata: una madre che riconosce il proprio figlio sul punto d'ucciderlo, un giovanetto pastore che riconosce in sè il discendente d'Ercole, producono quella *meraviglia* di cui si compiace il pubblico avido di sorprese, di cambiamenti a vista, di *teatralità* insomma. Del resto, quasi contemporaneamente, il Crebillon in Francia riconduceva sulla scena tragica i personaggi sconosciuti e le sorprese de' riconoscimenti.

Ma io non voglio certo attribuire solo a coteste ragioni il successo della *Merope*, e non negherò ad essa pregi più alti, potenza emotiva, che derivi da schietta verità di sentimenti efficacemente espressi; dico soltanto che la *Merope* ebbe fortuna di gran lunga superiore al pregio (3). E ad assicurarle cotesta stra-

---

(1) Cfr. anche il discorso *Al lettore*, premesso alla *Merope* nel *Teatro del sig. march. S. Maffei* (Verona, Tumermani, 1730, p. XXIII) da G. C. Becelli. Più tardi, sempre ad assicurarne o ad accrescerne il successo, a Venezia si osò aggiungervi anche i fuochi artificiali!

(2) Così la chiama il Maffei, *Teatro italiano* cit., I, p. XVII.

(3) Un esame estetico della *Merope* piglierebbe qui troppo spazio, e d'altra parte non è necessario a giustificare la mia proposizione. Il tempo ha fatto ormai giustizia delle iperboliche lodi di tanti contemporanei del Maffei, e nessuno, io credo, più sosterrebbe che l'opera sua sia una grande opera

ordinaria fortuna, fortuna specialmente letteraria, concorse una circostanza della quale giova tener conto: essa, nelle linee più generali, diede il tipo a cui si conformò, nella struttura e nella forma, se non nella sostanza, la tragedia italiana di quel secolo.

La *Merope* risolse di fatto la questione del verso. Sull'estremo del seicento e sul primo principio del settecento erasi usato, come dal Trissino in poi quasi tutti i nostri praticarono, alternare en-

d'arte. Del resto, a scorgerne sagacemente parecchi gravi difetti valse già abbastanza Domenico Lazzarini (*Osservaz. sopra la Merope* ecc., *ed altre operette* ecc., pubblicate da Francesco Benaglio; Roma, Pagliarini 1743), mostrando con tutta evidenza molte delle incongruenze psicologiche e logiche del dramma. Quando la spietata critica del Lazzarini uscì postuma a luce, il Maffei corse al riparo con una *Confutazione* aggiunta alla citata edizione veronese del '45; ma si legga la *Merope*, specialmente quale uscì nelle prime edizioni, si confrontino accuse e difese, e si vedrà che la ragione sta tutta dalla parte del critico sottile, il quale mise a nudo il punto debole della macchina tragica del Maffei; cioè la mancanza di logica nella condotta di Merope, che dovrebbe avere più di un indizio sicuro per riconoscere il figlio, non più tardi del primo tentativo fatto per ucciderlo, e pur s'ostina a non riconoscerlo; di Polifonte — « quel naturalissimo sincero | Crudelotto tiranno Po« lifonte », dirà nell'VIII satira l'Alfieri — che per far dimenticare al popolo la violenta usurpazione commessa, desidera le nozze di Merope e si prepara a raggiungere il suo fine con una seconda bestiale violenza, che lo renderebbe vieppiù odioso a tutti; di Egisto che, fra l'altre cose, si lascierà balordamente legare, dopo che l'ordine di legarlo, dato da Merope ad Euriso e ad Ismene, gli è parso una *stravaganza* (« Oh ciel, che stravaganza! »); di Arbante, che con tutta la voglia di celare l'anello preso ad Egisto, non solo lo mostra, ma lo presta ad Euriso, ecc. — Principal pregio della *Merope* fu sempre tenuto il carattere della protagonista, in cui l'autore volle scolpire tutta la soavità e la potenza dell'affetto materno; ma in una delle scene in cui quell'affetto è meglio descritto (atto II, sc. 1ª), la rappresentazione è indiretta; non è Merope che parli o agisca; sono i suoi confidenti che raccontano e commentano. Ancora è da osservare che la Merope del Maffei esprime l'affetto materno più con la feroce sete di vendetta, che con la tenerezza o la disperazione; e quella donna armata prima di *lancia* (« arma inver femminile! », esclama il Martello nel *Femia*) e poi di *scure*, che vuol colpire senza rischio, proditoriamente, prima un *legato*, poi un *dormente*, appare troppo cauta e feroce insieme. Certo anche il bisogno di vendetta può agitare il cuor d'una madre ferita dall'uccisione del figlio; ma cotesto bisogno si manifesterà più irriflesso e più impulsivo; oppure si manifesterà non come sete di sangue, ma sete di giustizia, qual nella « vedovella atteggiata di lagrime e dolore », che in un degli eterni bassorilievi del *Purgatorio* grida a Traiano: *Fammi ragione Del mio figliuol ch' è morto, ond' io m'accoro.*

decasillabi e settenari, a caso o a studio, con o senza qualche rima qua e là sparsa, e si seguitò anche più tardi ad usare quel metro libero e disuguale, ma, come vedremo, da pochi (1), e ai più parve opportuno abbandonare i metri misti, che anche in Francia, dopo il Corneille, il quale ancora qualche volta avevali adoperati, erano stati costantemente smessi. Pochi furono, l'abbiamo già detto, i fautori dei distici martelliani; i giambi trimetri e dimetri, gli anapesti, gli asclepiadei, i ferecrazî, ecc. del Gravina non n'ebbero alcuno; e se in teoria riscosse qualche approvazione il principio che la polimetria fosse necessaria per armonizzare i suoni coi sensi diversi, in pratica rimase lettera morta. Il Baretti — per fortuna — rimase solo a consigliare (2) che le tragedie si scrivessero « in terza o in ottava rima »; a mezzo il secolo Laurisio Tragiense, *alias* Gioachino Farnabio Annutini, cioè Giannantonio Bianchi, lucchese (3), ne' suoi *Ragionamenti VI De i vizî e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e di emendarli*, considerando che i metri usati in tragedie italiane erano, secondo la testimonianza del Quadrio, di ben dieci sorta, e che a un uso costante e comune non s'era ancora addivenuti; considerando inoltre che « le tra« gedie oggi non si cantano ma si recitano », proponeva di « com« porle in prosa » (4), pur sapendo che ad arrischiare simile

---

(1) Il Calepio però (*Paragone* cit., cap. VII) dichiarava di preferire gli endecasillabi misti a' settenari, ma senza rime, e della stessa opinione fu il march. Giuseppe Gorini-Corio, nel suo *Trattato della perfetta tragedia*, del quale diremo più oltre.

(2) Nella lettera a D. Remigio Fuentes premessa al I tomo delle *Tragedie di Pier Cornelio tradotte*, ecc., Venezia, Bertella, 1747.

(3) La più compiuta notizia biografica di costui, stesa dal p. Gian Luca di Cadoro suo amico, è negli *Annali letterari d'Italia*, Modena 1764, III, 484 sgg.

(4) *Ragionamenti* cit., Roma, Paglicci, 1753, pp. 295-96. — Di coloro che combatterono l'uso della prosa in tragedia ricorderò solo il Gorini-Corio (*Trattato* cit., p. 81), il quale diceva che cotesto uso « ripugna alle fonda« mentali regole », e il Becelli (*Novella Poesia*, Verona, 1732, pp. 383 sgg.). — Parecchie sono le tragedie del Bianchi in prosa, stampate tutte sotto il pseudonimo di Gioachino Farnabio Annutini: *Matilde* e *Jefte* (Bologna,

proposta c'era ormai da « chiamarsi dietro le grida e gli schia-
« mazzi di coloro che sapendo accozzare in una riga certo nu-
« mero di sillabe e trovare in un altro accozzamento la stessa

---

Longhi, 1722), *Demetrio* (Bologna, Della Volpe, 1721 e Roma, Zenobi, 1734), *Dina* (Bologna, Longhi, 1734), *Elisabetta reina di Portogallo* (Roma, Bernabò, 1727), *Ruggero re Sicilia* (Roma, Zanobi, 1729), *Tommaso Moro* (Bologna, Della Volpe, 1725 e Roma, Bernabò, 1727), per registrare solo quelle da me vedute. Altre ne compose in versi. Di lui m'accadrà di toccare anche più oltre. — Ma le tragedie in prosa del Bianchi non furono le sole del settecento, nè egli solo difese un uso e agitò una questione che in Italia erano antichi. Sono noti come campioni della prosa sullo scorcio del cinquecento il Beni e il Michele, seguì il Ghirardelli; e nella seconda metà del seicento, al dir del Riccoboni (Dedicatoria dell'*Artaserse* dell'Agosti, ed. cit.) « il verso nella tragedia era creduto mortale ». Vero è che allora non si ebbero più tragedie, ma *opere tragiche*, *opere regie* ecc., e di *opere tragiche* fu pur fertile il principio del settecento, ma noi non ne terremo conto, accontentandoci di ricordare solo alcuni di coloro che intitolarono *tragedie* i loro drammi in prosa. Di questi merita menzione, perchè non solo usò la prosa, ma la difese ne' proemi alle sue tragedie, il modenese Adolfo Cavazzi (cfr. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, II, 14-15), autore di un *Montezuma* (1709), di un *Niso ed Eurialo* (1710), di un'*Adelaide* (1711), di un *Pertinace* e una *Laodice* (1714), stampate tutte a Modena. La *Merope* stessa del Maffei fu subito ridotta in prosa (*Teatro italiano*, ed. cit., I, p. XXXIX) e il medesimo strazio soffrì anche molto più tardi (1773) per mano d'un medico napoletano (cfr. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica*, ed. cit., X, I, 143). Girolamo Baruffaldi, il vecchio, ridusse in prosa, in varî tempi, l'*Artaserse*, il *Demofoonte*, l'*Alessandro nelle Indie*, il *Temistocle* del Metastasio, e raccolse poi coteste tragedie sotto il titolo di *Teatro di Cento* (Bologna, Della Volpe, 1742). Il pisano Pio Dal Borgo, « uno dei più celebri avvocati » del tempo del Mazzuchelli, che così lo chiama, compose *Il matrimonio di vendetta* (Pisa, Carotti, 1751), ch'è variazione del ripetutissimo motivo drammatico derivato dal *Casarse por vengarse* di Don Francesco de Rojas. Un anonimo, che però prometteva di metterla in versi, pubblicava in prosa (Firenze, 1755) *La morte di Gionata Maccabeo tragedia recitata da alcuni signori villeggianti nella campagna di Settignano.* Più noto di tutti costoro, anche perchè, ad altro proposito, il mio carissimo V. Cian (*Italia e Spagna nel secolo XVIII* ecc., Torino, Lattes, 1896, pp. 209 sgg.) ne rinfrescò la memoria, è il torinese ab. Giacinto Ceruti che dalle *Troadi* e dall'*Ecuba* di Euripide ricavò una bestialissima tragedia in prosa, *Le disgrazie d'Ecuba* (è nel II vol. de' suoi *Opuscoli*, Firenze, 1781), in uno stile che dovrebbe essere « spezzato, vivo, ineguale, interrotto e alquanto poetico, ma « non legato... secondo che avvisò il Diderot ». Questo stile è cercato dal Ceruti con uno stucchevole abuso d'interiezioni, d'esclamazioni e d'apostrofi, e, curioso a dirsi, in cotesta prosa *canta* anche il coro, ch'è *stabile*!

« desinenza, si spacciano per poeti, senza sapere che generazione « d'erba sia la poesia »; ma l'esempio del Maffei ebbe subito innumerevoli seguaci e, dalla *Merope* in poi, lo sciolto divenne il metro *canonico* della tragedia italiana. Or qui, se la via lunga non vietasse ogni indugio, sarebbe luogo da trattenersi alquanto a considerare i varî atteggiamenti e le varie movenze che a quel metro diedero i molti che dopo il Maffei l'usarono, o piano, dimesso, uniforme, sparuto; o più vario, più spezzato, più sonoro, più energico; o morbido e fastoso; od aspro e negletto; che d'ognuna di coteste sorti diverse, e d'altre ancora, non mancarono esempî, e fu diuturna la contesa sul tipo dello sciolto più conveniente alla tragedia. Ma, poichè di tal materia non sarebbe possibile discorrere senza moltiplicare le citazioni, e lo spazio a ciò manca, basti dire che la varietà non fu vera ricchezza, e che, nella varietà, prevalsero i modi ridondanti e pomposi a cui lo sciolto italiano si venne adattando anche in altri generi di componimento, dopo il Frugoni. Si ripetè allora sempre che l'endecasillabo tragico doveva suonare ben altrimenti dall'epico, dal lirico, dal satirico, dal didascalico, ecc.; in pratica però i diversi accenti si confusero; e chi, p. es., legge nel *Serse* del Bettinelli (atto II, sc. 2ª) queste parole di Clearco: « Troppo, Artabano, « inverso noi cortese | La tua grandezza e il nostro stato « oblii. | Nodrito in Grecia ed allevato Idaspe | Severamente alla « virtù spartana, | Gli usi di Persia e della corte ignora », sente tosto la musica a cui i *Tre eccellenti autori*, e non essi soltanto, avevano abituato gli orecchi. Un tipo d'endecasillabo drammatico originale, tutto nuovo e ben caratterizzato, non si formò e non si mantenne, non apparve qua e là che per eccezione, e più verso l'età dell'Alfieri che verso l'età del Maffei (1). E ritorniamo senz'altro a lui.

---

(1) Un de' più lodati costruttori di versi tragici che avesse il settecento, nato dopo l'Alfieri, ma morto prima (1794; v. il poscritto d'una lettera del Rubbi, 5 novembre 1796, in *Epistolario periodico*) è il modenese cav. Alberghetti Forciroli, che i compilatori del *Teatro moderno applaudito* chia-

La *Merope* risolse di fatto la questione del coro. Non già che, dopo l'esempio del Maffei, i cori, come intermezzi lirici staccati, scomparissero del tutto, e al coro stabile mancassero difensori (1), ma l'esempio della *Merope* e le ragioni con cui il Maffei lo difese (specialmente in una delle *Annotazioni* alla cit. ediz. di Verona, 1745, p. 120), enumerando gl'inconvenienti del coro stabile e domandando come mai, se il coro non è stabile, possa entrare, dopo gli atti, « a dir sue canzoni di tutto informato », prevalsero; anche perchè s'accordavano con la teoria e la pratica del teatro francese; e la prova più manifesta che anche in ciò l'azione del teatro tragico francese sul nostro fu allora decisiva, mi par di vederla nel fatto che i cori, generalmente abbandonati nelle tragedie d'argomento profano, furono, a somiglianza dell'*Athalie* e dell'*Esther* del Racine, più spesso conservati nelle tragedie d'ar-

---

mano Carlo, e le *Notizie biografiche degli scrittori dello Stato Estense* (III, 387) chiamano Francesco. Di lui ci rimasero un *Dario* (*Teatro* cit., vol. XI), suo primo lavoro, un *Edipo* (ivi, vol. XIII) e il *Polibete* (ivi, vol. VII), di cui il Pagani-Cesa (*Op. cit.*) riprodusse gran parte tra gli *Esempî di verseggiamento recitabile e di stile tragico*. Secondo il Pagani-Cesa il *Polibete* sarebbe *anteriore al 1780*. Gli altri esempî son presi dal *Maometto* e dalla *Semiramide* del Voltaire nelle note traduzioni del Cesarotti.

(1) Rarissimi nel nostro teatro tragico del settecento sono i cori *stabili*. Il Gravina stesso, tranne in qualche atto del *Papiniano* e del *Servio Tullio*, dove l'azione si svolge alla presenza del coro, e questo interloquisce, nell'altre sue tragedie assegnò ai cori gl'intermezzi degli atti. Naturalmente i cori, e stabili, entrarono nelle tragedie dei pochi grecheggianti puri, dei quali abbiamo già fatto cenno; e, tra questi, il Salio (*Esame critico* ecc., cit., capp. XIV e XV) li difese, principalmente per la bella ragione ch'essi eran del numero delle *parti di quantità* enumerate da Aristotile. Però capiva anch'egli che il coro stabile era spesso un testimonio incomodo e un inciampo al logico svolgimento dell'azione, quindi concedeva che in qualche caso si potesse rimuoverlo; ma rare volte! A togliere gl'inconvenienti della presenza del coro egli suggeriva piuttosto due suoi spedienti: o fingere fuor della scena tutte le azioni incompatibili con la presenza del coro; o comporre il coro di *persone amiche del protagonista,* che non gli dessero soggezione di dire o di fare ciò che più gli convenisse e piacesse. Bei trovati, come ognun vede; perchè portavano a sottrarre agli occhi dello spettatore forse le parti più interessanti del dramma o a mettere in gravi imbarazzi gli altri personaggi per il comodo del protagonista.

gomento sacro (1). Del resto non soltanto nella particolare questione del coro la *Merope* s'accordava col *sistema* francese, ch'essa concorse non a scalzare, ma piuttosto ad accreditare vieppiù in Italia (non paia strano quel ch'io dico), e cotesta conformità sua con un tipo dai più riconosciuto eccellente o perfetto le accrebbe pregio e favore presso i contemporanei. Conformità relativa, s'intende; chè basta leggere la famosa lettera del falso *M. de La Lindelle,* la lettera già citata del Voltaire al Maffei, e le *Memorie di osservazioni concernenti la Merope di M. Voltaire e quella del marchese Maffei* lasciate inedite dal Calepio (2), per convincersi che non tutto nella tragedia del veronese era fatto per piacere ai Francesi e ai nostri più conformati alle idee di quelli. Non tutto, e in particolar modo quel certo sapore d'ingenuità, di natura, schietta sì, ma contraria al *decoro inseparabile dal*

---

(1) Anche il Martello aggiunse un coro finale al *Sisara*, e interpose alcuni cori nella tragedia *La Morte*, che non ha divisione d'atti. Un unico coro dunque abbiamo nel *Sisara*, in fine di tragedia, mentre generalmente in altre tragedie d'altri autori, i cori son quattro e seguono i quattro primi atti, e una tragedia, brevissima del resto, senza divisione d'atti, nel settecento è un'anomalia; ma più strano ancora è il *coro muto* introdotto dal Martello nell'*Edipo a Colono* (*Opere*, III). — Degli autori che usarono il coro in tragedie di soggetto sacro merita particolare menzione Annibale Marchese (del quale si farà cenno a suo luogo), che oltre aver posti i soliti quattro cori (molto brevi i suoi) fra i cinque atti, aggiunse a ciascuna delle dieci *Tragedie Cristiane* cinque cori più lunghi, in metri « più acconci « alla dolcezza della musica », che non fossero le libere strofe di endecasillabi e settenari alternati di cui si compongono gli altri. E qui avverto che i cori non ebbero una metrica lor propria, ma fu ad essi adattata la varietà grandissima delle nostre strofe liriche. Il Gorini-Corio (del quale pure diremo più oltre) nella *Giezabele* sua affidò a un solo personaggio la parte del coro e pose « un Israelita in vece del coro », come il Maffei aveva sostituita, nella *Sofonisba* del Trissino, una confidente della regina alle donne cirtensi, che compongono il coro stabile di quella tragedia.

(2) Furono aggiunte alla seconda ediz. cit. del *Paragone*, p. 201 sgg. Vedi anche a p. 215 altre *Osservazioni* del Calepio sulla lettera di M. de La Lindelle. Vedansi inoltre le osservazioni critiche da cui è accompagnata la *Merope* nella cit. raccolta del *Teatro applaudito moderno* (Venezia, 1796, V, 74), ispirate anch'esse a quello scrupolo del *decoro* e della *verisimiglianza*, che si consideravano propria essenza del teatro tragico perfetto, cioè del francese.

genere tragico. Però, malgrado questo ed altri difetti pretesi o reali, la *Merope* nostra era piaciuta in Francia (testimonio lo stesso Voltaire, testimonio il Freret, testimonio il La Santé); segno evidente che i Francesi vi avevano riconosciuto almen qualche applicazione del loro esclusivo *sistema;* e quando, p. es., il Maffei nella dedicatoria a Rinaldo I d'Este scriveva: « il mio « argomento è la prima scena, tuttochè in essa, *uscendo dall'uso,* « narrazione alcuna non vi sia », intendeva dire *uscendo dall'uso antico e italiano,* ed imitando l'uso francese; chè appunto ai Francesi riconoscevasi allora il merito di saper informare lo spettatore dell'azione per via dell'azione stessa, e dell'essere dei personaggi, senza ricorrere a prologhi separati, a oziosi racconti preliminari o ad altri ingenui e noiosi espedienti. Per questo e per altri importanti caratteri tecnici (sceneggiatura, osservanza delle unità, ecc.) la *Merope* si accosta al procedimento artistico dei Francesi, senza però che l'autore d'essa sia da mettere in branco con la turba dei loro più docili alunni italiani venuti in seguito.

XVII. — Certo è che dopo il Martello e il Maffei, i quali si disputarono anche l'onore d'avere destato nei loro compatrioti quel che il Muratori espressivamente chiamava « prurito tragico », l'influenza del teatro francese si venne facendo d'anno in anno sempre più profonda; le velleità d'indipendenza si fecero sempre più languide; s'imitò e, all'occorrenza, si plagiò senza scrupolo. L'amore, il tanto combattuto amore, finì col penetrare, come vedremo, perfin nelle opere scritte da religiosi; e nel '30 lo Zeno (1), scrivendo al march. Giuseppe Gravisi, osservava come ormai quella « passione effeminata » regnasse « su le scene moderne di qua- « lunque ordine e condizione », per accondiscendere al gusto del popolo; di quel popolo che, secondo il Maffei, alle storie d'amore non pigliava interesse!

(1) *Lettere*, ed. cit., IV, 278-79.

Anche coloro che più tennero, in alcune parti, dell'antico, come il Pansuti (1), altrove già ricordato quale autore d'una *Virginia* (1725), che conservò il coro (*mobile* però) e l'uso alterno d'endecasillabi e settenarî (ma senza rime), nè s'impacciò di concatenare le scene e di giustificar sempre l'ingresso o l'uscita degli interlocutori, e abusò di sentenze (per ostentazione distinte nella stampa con caratteri diversi), non compose tragedia da cui l'amore sia escluso (2); e due delle sue cinque, la *Sofonisba* e l'*Orazio* (3), non ricordano soltanto per i titoli due altre tragedie del Corneille.

---

(1) Di Saverio Pansuti, napoletano, morto probabilmente il 14 giugno 1730 (CROCE, *Teatri di Napoli* cit., p. 269), credo che la più estesa notizia sia data dal Mormile in una nota al *Discorso* cit. (in *Opere* del Capasso, I, 28-29), ove spiega come il Pansuti fosse detto « per ischerzo *il poeta della botte*, « perchè concionò il popolo napoletano nel bel mezzo del mercato su di una « botte, che ivi a caso si trovò, per tirarlo al suo partito. Volle costui mi- « schiarsi nel cambiamento di governo di questo Regno, che seguì nel prin- « cipio del secolo passato, ma rimase deluso nelle sue speranze, *Chè in fuga* « *andò la gente battezzata* (a quanto parrebbe dunque parteggiò per gli « Spagnuoli), gli convenne star nascosto per più anni, dopo i quali uscì « dalla buca, e fu messo su e fatto consigliere e poi diacono dal S. R. C. ». Fu autore di varie liriche; cento suoi sonetti sono nelle *Rime scelte di varî illustri poeti napoletani*, Firenze, 1723. Fin dal 1691 fu ascritto all'Arcadia col nome di Ursacchio Oressio e registrato tra gli Arcadi morti mentre era ancora in vita. Cfr. *Giorn. dei letter. d'Italia* (Venezia) per l'anno 1722, P. II, p. 471.

(2) L'amore però nelle tragedie del Pansuti non soverchia mai altri sentimenti più robusti, anche quando prende le banali espressioni languide e sdolcinate del tempo. Così, nella *Virginia*, Icilio pensa con « acceso, alto « desire » che s'avvicina « il sospirato giorno de' dolci *suoi* cari imenei » (atto I, sc. 5ª), e chiama Virginia « dolce *suo* tesoro », mentr'essa lo chiama « *suo* ben » (atto V, sc. 1ª); ma sul tenero amante prevale l'impetuoso cittadino, odiatore della tirannide decemvirale, che agogna a liberare la patria. Numitore, p. es., gli domanda: « Ma chi fia che dia moto a tanta impresa? »; ed egli risponde: « Mia virtù, mio valor, io che non temo | In più fiera « sembianza orrida morte. | O Roma, eccelsa Roma, | Poichè già ne' tuoi « figli in tutto è spento | Spirto di patrio amor, sarò ben io | Vindice del tuo « scempio e de' tuoi danni. | Io, io saprò ben tosto | Romper di tuo servaggio « indegno nodo. | Spenga gl'incendi tuoi l'altrui ruina ».

(3) L'*Orazio* (Firenze, Albizzini, 1719) fu la prima tragedia del Pansuti, e fu rappresentata con successo (cfr. *Giorn. dei letterati*, loc. cit.). Seguirono: *Bruto* (Napoli, Parrino, 1723), *Sofonisba* e *Virginia* (Ivi, 1725), *Sejano* (Ivi, 1729). Secondo il Napoli Signorelli (*Storia crit.*, cod. cit., X, I, 14 sgg.) si sarebbero ripubblicate tutte insieme nel 1752.

Non furono molti, a dir vero, i cultori della tragedia a Napoli nella prima metà del settecento, o pochi almeno se ne conoscono (1); ma di que' pochi, non il Pansuti risentì più addentro l'influenza del teatro francese; sì bene il Duca Annibale Marchese dei marchesi di Cammarota (2), autore di varie liriche, di tre poemi epici e di sedici tragedie, quattro rimaste imperfette, dodici a stampa, che il Bettinelli (3) giudicava « troppo deboli », e non sono poi più deboli di tant'altre del medesimo tempo e del medesimo stampo. Prima di darsi alle tragedie cristiane, delle quali discorreremo altrove, il nostro autore ne compose due d'argomento profano (4) e d'ispirazione schiettamente raciniana; specialmente la *Polissena*, che in alcuni tratti, non però essenziali, si scosta dalla *Polyxène* del La Fosse (1686), e specialmente in questo: che il Pirro del Marchese uccide consapevolmente, secondo la tradizione, l'amata, e il Pirro del La Fosse la uccide inconsapevolmente (5), per non smentire mai la morbida sua natura d'amante sentimentale e gentiluomo. Ma il Pirro *napoletano* non è in fondo diverso dal *francese*, non solo perchè teneramente innamorato, ma perchè è prode e pietoso e cavalleresco come il suo gemello d'oltralpe. Più stretta appare poi la somiglianza tra le due tragedie quando si consideri come in essa si atteggi l'eroina Polissena, combattuta tra il rimorso di amare l'uomo che le ha ucciso il padre (il dato *esterno* discende dal *Cid*) e la stra-

---

(1) Oltre il Pansuti e il Capasso, del quale più oltre torneremo a far parola, ricordansi un cav. Scipione Cigala, autore d'una *Cleopatra* (Napoli, Nisco, 1736) e un duca Filippo Brunassi, autore di varie tragedie sacre. Non so poi se fosse napoletano quel Giovanni Biavi di cui si hanno una *Morte di Cesare* (Napoli, Parrino, 1722) e un *Polinice* (Ivi, 1723).

(2) 1686-1753. Le notizie biografiche e bibliografiche più estese su di lui, a quanto so, le diede lo ZACCARIA, *Storia letteraria d'Italia*, VI, 631.

(3) *Opere*, Venezia, Zatta, 1780, VI, 8.

(4) *Crispo* (tragedia gettata sullo stampo della *Fedra* raciniana, più che dell'*Ippolito* d'Euripide, al quale pure in parte somiglia) e *Polissena* (Napoli, Nisco, 1715).

(5) Il Calepiò (*Paragone* cit., p. 30) lodava il Marchese del suo rispetto alla leggenda.

potente violenza d'una passione colpevole (il dato interno vien dalla *Phèdre*), anzi contro natura; dal che nasce un fluttuar continuo di pentimento e di desiderio, uno scontento, un terrore, una malinconia, un'uggia della vita incombenti sull'animo della donna, che si sente « arder di foco impuro » (atto I, sc. 1ª). Potrebbe darsi (è però molto difficile) che il Marchese non conoscesse il La Fosse imitatore del Racine; senza dubbio però conobbe il Racine, e lo prese, come l'altro, a modello. Nè s'accontentò d'un amore nella sua tragedia; un altro ne volle: Agamennone ama Cassandra; e lotta, come Pirro, per non spargere il sangue della fanciulla amata; poichè, secondo il responso di Calcante, l'ombra d'Achille sarà placata soltanto quando si versi « per greca amante mano | Chiaro sangue real nemico amato » (atto II, sc. 1ª). Cielo e terra congiurano perchè a Pirro tocchi di compiere cotesto orribile sagrificio, svenando la sua Polissena; e dopo averlo compiuto egli non può per sè voler altro che morte; rivolge contro sè stesso il ferro; gli astanti lo trattengono a forza; « Ma il duol sarà di lui certo omicida » (1).

Gli eroi che muoion d'amore o per amore non sono rari nel repertorio tragico che l'Italia si forma nell'età del Maffei. Il co. Alfonso Montanari, veronese, nel prologo del suo *Achille in Troia* (2) aveva un bel cantar le lodi « della divina *Merope*, | Che « quante fur, sono e saran già supera | Belle tragedie »; ma batteva una via, almeno in apparenza, diversa; e invece di comporre un'altra *Merope* (3) o qualche cosa che da vicino la ricordasse, preferì gareggiare con Tommaso Corneille (4) nel descrivere l'ul-

(1) La *Polissena* è tutta in endecasillabi e senza cori.

(2) Verona, Vallarsi, 1728.

(3) Un'altra *Merope* sarebbe stata composta poco dopo quella del Maffei dal romano Nicola Francesco Haym, bibliografo, numismatico e musico ben noto; ma io non l'ho veduta. Secondo il Cooper Walker (*Memoria storica sulla tragedia italiana*, Brescia, 1810, p. 220) lo stesso Haym avrebbe pur composto una *Demodice*.

(4) *La mort d'Achille* (1673). La tragedia del Montanari, in endecasillabi, senza cori, è su per giù un libero rifacimento della francese, ed è poverissima cosa. Achille innamorato di Polissena fin dalla prima volta che la vide

tima pazzia amorosa d'Achille; quell'ultima pazzia che più tardi (1757) fu messa in tragedia anche dal co. Lodovico Savioli; al quale pareva difetto « minimo » il prevalere dell'amore sulla scena tragica francese, se pur era difetto, ed esortava gl'Italiani a prender norma nell'arte dai grandi maestri d'oltr'alpe (1). Gian-

---

a' suoi piedi supplicante, quand'essa venne a chiedergli il corpo del fratello Ettore ucciso, manda il cugino Aiace a chiederla in isposa a Priamo; il quale sarebbe felicissimo di concluder quelle nozze, sia perchè non vede altra salute a Troia che l'amicizia d'Achille, sia perchè sa la figliuola innamorata dell'eroe greco. Ma che può far lui, povero vecchio, re travicello, senza il beneplacito della consorte Ecuba, furente d'odio contro l'uccisore d'Ettore? Con suo gran dispiacere Priamo quindi sta per respingere la domanda d'Achille; quand'ecco Paride, il quale annunzia che finalmente Ecuba cede e acconsente. Così Aiace torna al campo, per prendervi lo sposo (già le nozze si devon far subito per rispetto all'unità di tempo), e con esso ritorna. Intanto Paride, d'intesa colla madre, ha predisposta un'insidia; e mentre Achille sta innanzi all'ara nuziale, egli da lungi lo ferisce con un dardo nel tallone vulnerabile, e Achille cade tra la costernazione di Priamo, le lagrime di Polissena e la feroce esultanza d'Ecuba. Tutto ciò, naturalmente, per rispetto all'unità di luogo e al precetto di non insanguinare la scena, non si vede: ma lo si apprende da Aiace, il quale, strano a dirsi, dopo la catastrofe, invece di vendicare il cugino o di mettersi in salvo, ritorna dal tempio al palazzo di Priamo, per raccontare il tutto a Filetra, damigella di Polissena; cioè agli spettatori!... E che dir dei caratteri?... Priamo è un buon uomo, vittima delle prepotenze furiose della moglie; Ecuba, un'energumena; Polissena, una ragazza nè carne nè pesce, ma vogliosa d'andare a marito; Aiace, un malaccorto sensale, che di nulla s'avvede e sospetta, e intanto conduce al macello il cugino; Achille, un bellimbusto innamorato; e ciò giustifica molte cose; anche la cieca fidanza con cui s'avventura solo e inerme tra i suoi antichi nemici, pur sapendo che l'odio accanito d'Ecuba non è ancora spento. Così mentr'egli madrigaleggia con Polissena « gentil *sua* « bella diva », e va ad ammirare i lini da lei ricamati, Paride ha tempo di preparare il gran colpo, che atterrerà il più prode sì, ma il più insensato degli eroi.

(1) Vedi la lettera premessa all'*Achille*, Lucca, stamperia della Biblioteca teatrale, 1761. In cotesta lettera dedicatoria il Savioli diceva d'aver composto quattro anni innanzi l'*Achille*, per uso del proprio teatro domestico, e rendeva conto de' criterî seguiti nel comporlo. Era convinto che gli eroi antichi si dovessero ritrarre in modo da renderli simili a noi, e perciò fece Achille innamorato, e rappresentò quell'amore « secondo l'uso del secolo ». Un amore languido, morbido, sentimentale, che si manifesta anche in dolci lagrimette e sospiri. Polissena è ritratta nella consueta situazione, lottante tra la passione e il dovere. Ecuba qui è una donna politica, scaltra, che vuol trarre

pietro Zanotti, per citarne un altro, prima di comporre il *Coriolano*, si volse a un soggetto, che, non so perchè, dopo i vecchi Jodelle e Hardy, i Francesi non ripresero, con il Lefranc de Pompignan, che quando il Metastasio l'ebbe rinfrescato; voglio dire il soggetto di Didone, il quale pur contiene molti degli elementi drammatici da essi preferiti. Ebbene, lo Zanotti, senza aver avuto in Francia predecessori immediati, certo compose, colla *Didone* (1), una tragedia che ricorda l'arte classica francese, non foss'altro nel cercar di ridurre tutto l'interesse del dramma, come diceva il Martello, al semplice gioco interno degli affetti, e nel rappresentare la passione amorosa in contrasto con qualche dovere che la vinca o ne sia vinto. Nè in ciò solo sono palesi le tracce dell'influenza francese; chè, pur seguendo Virgilio, il nostro Zanotti si fè dovere di non accennare « che Didone fosse nell'antro con « Enea in quella cotal guisa » (2), per non pregiudicare il decoro di un' eroina di tragedia; e si studiò d'imprimere in tutta l'azione e nel dialogo quel suggello di esteriore decenza e di signorile costume, che l'aristocratico gusto francese esigeva (3).

XVIII. — Ma l'imitazione, che nello Zanotti è generica e indiretta, in altri autori tocca i confini del plagio. Eppure, si noti,

---

tutto il partito possibile dalla debolezza d'Achille fino ad indurlo a impugnar l'armi contro i Greci, ciò che il nobile eroe, per quanto innamorato, non farà mai, vietandolo il dovere. È una tragedia al di sotto del mediocre, e forse non fu l'unico delitto tragico del Savioli, che la fece stampare col motto: *et crimine ab uno, disce omnes.*

(1) Bologna, Pisarri, 1718. Il Napoli Signorelli (*Storia critica*, ed. cit., X, I, 40) accenna a una edizione veronese del '21, che non conosco. Ho invece sott'occhi una edizione fatta a Bologna, Pisarri, 1724. Fu pure ristampata nel I vol. delle *Poesie* dello Zanotti, Bologna, Dalla Volpe, 1741, e nel vol. II delle *Poesie* stesse, si trova il *Coriolano.*

(2) Così nella Dedica della *Didone* alla marchesa Elisabetta Hercolani Ratta Garganelli, che è un'esposizione dei concetti dello Zanotti sull'arte di compor tragedie.

(3) A questo fine certamente lo Zanotti ripristinò anche l'uso, non raro nelle tragedie del cinquecento, del *voi* anzi che del *tu*. Così Didone ed Enea si trattan col *voi* fino alla vigilia delle nozze (atto I, sc. 2ª); il *tu* è riser-

alcuni di costoro, copiando e saccheggiando, ebbero grido d'arditi e originali ingegni. Già, i plagi hanno spesso portata e portano ancora fortuna!... Non si poteva nascondere che un soggetto così trattato fosse simile a quello di qualche tragedia francese, e si sosteneva allora che l'italiano aveva saputo farne miglior uso; poichè l'onor nazionale richiedeva questa soddisfazione almeno, di riconoscerci bensì scolari, ma scolari capaci di superare i maestri. E così accadde di sentir proclamare che « il famoso « Pietro Cornelio » era « stato di gran lunga superato » da un « primario ingegno » veneziano, che rispondeva al nome di Celeste Ciparissiano, cioè il N. U. Giambattista Recanati (1).

---

bato ai personaggi inferiori, che rispondono col *voi*, rivolgendosi ai principi (atto I, sc. 1ª), come, tanto più tardi, aveva divisato di praticare l'Alfieri nella prima stesura del *Filippo*. — Gli atti sono brevissimi: due sole scene nel I, un'unica scena nel II, tre nel III, cinque nel IV; il quinto non contiene che il racconto della morte di Didone. Vi si nota l'uso di quelle che il Martello chiamava « agnizioni morali », cioè improvvise rivelazioni dell'animo de' personaggi. Così (atto III, sc. 3ª) mentre Didone pare già disposta a soffrire la partenza d'Enea, anzi a favorirla, tutt'a un tratto un subitaneo moto del cuore la porta a disdirsi: « Ah tosto | Si voli, si ritenga l'infe« dele; | A che più indugio? », ecc. Didone non ha solo trasporti di passione; ha pur momenti d'energia e di dignità regale; così nell'unica scena, del II atto, con l'ambasciatore di Jarba, venuto ad imporle la cacciata d'Enea; e anche questo atteggiamento dell'eroina richiama alla mente l'altera maestà di re e di regine del repertorio francese.

(1) Cotesta attestazione in favore del Recanati si legge nella lunga *Prefazione* (p. XI) premessa dall'abate Girolamo Lioni, cenedese (sul Lioni, vedi la notizia biografica in TIPALDO, IX, 234, dove però dello scritto in lode del Recanati non è fatta menzione) all'edizione della *Demodice* (Firenze, Manni, 1721), ch'è la tragedia di cui ci occupiamo. Il Napoli-Signorelli (*Op. cit.*, X, I, 38) sbaglia la data di cotesta edizione, e forse sbaglia anche affermando che la *Demodice* fu rappresentata con applauso a Modena nel '20, mentre il Lioni non accenna che a una prima rappresentazione di quell'anno, in casa dell'autore (*Prefaz.*, p. VIII), e a rappresentazioni successive su altri teatri privati e pubblici di Venezia e di Ferrara (*Ivi*, p. XXXX). A Venezia pure uscì la prima ediz. della tragedia (Rossetti, 1720) col pseudonimo arcadico del Recanati. L'ediz. fiorentina, di cui mi servo, è dedicata dal tipografo al Maffei, congiunto di « stretta amicizia » al Recanati. Su costui, vedi MOSCHINI, *Della letteratura veneziana* ecc., II, 29, 64 e il breve cenno che in occasione della sua morte (moriva il 23 aprile 1735) ne diede nel nº 17 delle *Novelle della Repubblica delle lettere*, Venezia, 1735.

Il fatto è questo: che il patrizio veneziano, il quale doveva conoscere a menadito il repertorio francese (viaggiò all'estero, dimorò a Parigi), messosi anche lui, come correva l'andazzo, nell'impegno di comporre, per la gloria d'Italia, una tragedia, gettò gli occhi, per trarne ispirazione, su quel repertorio; bella gli parve sopra l'altre tragedie che lo componevano, l'*Horace* del Corneille, e, per la gloria d'Italia, si accinse a guastarlo in una copia che avesse però un certo aspetto di novità. Infatti mise da parte gli Orazi e i Curiazi, e li sostituì coi Tegeati e i Fegeati, di cui Plutarco, nei *Paralleli*, gli porgeva la storia equivalente (1); poi imaginò che Tegeati e Fegeati venissero al paragone dell'armi senza conoscersi, conseguendo — dice il Lioni (p. XVII) — « varî bellissimi effetti », tra cui quel di togliere « l'orribilità « che nasce dal vedere una pugna ordinata tra congiunti » (2). Oh anime delicate e tenerelle de' trisavoli nostri!..... Poi il Recanati « facendo tutto all'opposto del Cornelio », per aggiungere « sommo pregio alla sua tragedia », fece scomparire la Sabina del Corneille, e la sostituì con una Lagisca innamorata d'un Eurindo, ch'è un forte strangolatore d'orsi e un fido amico, ma nella tragedia è un personaggio oziosissimo, perchè nè ha parte

(1) Il Lioni sapeva bene che così erano mutati soltanto i nomi, rimanendo identica la sostanza del fatto; tuttavia dava gran lode al Recanati di aver preferito l'episodio greco al romano (*Prefaz.*, p. X), perchè *più antico* e *meno celebre*; così il Recanati s'era mostrato giusto verso gli eroi che primi avevano dato al mondo un sì mirabile spettacolo di virtù civile e s'era nello stesso tempo sciolto dagli impacci che ai poeti procurano sempre i fatti molto noti, che non si possono alterare come l'arte richiederebbe, senza che il pubblico se ne avveda.

(2) Anzi, nella tragedia del Recanati, Tegeati e Fegeati non sono nemmeno congiunti come gli Orazi e i Curiazi; unico vincolo tra di essi è la promessa di nozze di Alceste (che vorrebbe essere il Curiazio del Corneille) e Demodice (che corrisponde alla Camilla). — Ora, tra i « bellissimi effetti » che ciò produce, il primo è quello di togliere all'azione tutta la grandezza tragica dei fieri contrasti tra la voce del sangue e il sentimento del dovere civile, superiore ad ogni affetto domestico, tutta la poesia eloquente delle grandi scene tra Orazio e Curiazio e tra Curiazio e Sabina imaginate dal Corneille.

nell'azione principale, nè è congiunto di sangue coi campioni delle due città nemiche: è semplicemente invece l'amico di casa degli eroi Tegeati, amico specialmente di Critolao (l'Orazio del Corneille) e amante della suddetta Lagisca, che alla sua volta non è altro che confidente e *cugina* di Demodice (la Camilla del Corneille). Anche il Curiazio corneliano è eliminato; ne fa le veci un Alceste, che non compare però mai sulla scena, e, amante riamato di Demodice, le manda dei biglietti inzuccherati per mezzo.... dell'ambasciatore de' Fegeati (1). Anche il vecchio Orazio della tragedia francese è escluso, e chi lo rappresenta (ahi, quanto male!) è Aspasia, madre di Critolao e di Demodice; una femminuccia o ciarliera o violenta, che qualche volta trattiene gli uditori sui grandi travagli delle madri e sui torti dei mariti (2). Queste sono le principali e, a dir vero, non felici innovazioni introdotte dal Recanati nel dramma (3); le parti meno insipide

(1) Cotesto bravo ambasciatore, che viene a proporre la tenzone da cui saranno decisi i destini delle due città rivali, viene anche a portare i biglietti d'Alceste a Demodice, e a dirle a voce, per commissione dell'innamorato, « mille e mille cose » che per via ha dimenticate: « Egli [Alceste] sapendo « che fra voi dovea | Tosto venir, al mio signor [il re di Fegea] sen corse, | « Chiedendo in grazia d'accoppiarsi meco: | Ma non sendogli ciò da lui per« messo, | La cagione non so, di almen recarti | Mi pregò questo foglio, e « mille e mille | Cose a te dir, che ben non mi ricordo » (atto II, sc. 4ª).

(2) Il brano serva anche per ultimo saggio della virtù stilistica del Recanati: « O figli, o figli, oh quanto a noi costate... | Per voi si veglia tutta « notte, e il giorno | Tutto per voi s'impiega; il padre intanto | A gravi uf« fici (com'ei dice) intento, | Se n'esce, e a noi tocca il penoso incarco... | I « mali | Che de' fanciulli son fidi compagni | Vi assalgon poscia; ed alle « madri tocca | Non mai partir dal doloroso letto, | A cui di rado si appre« senta il padre, | Se non talvolta per gridar con noi..... » (atto III, sc. 1ª). Questo era lo stile che da molti contrapponevasi a quel de' Francesi, e particolarmente a quel del Corneille, per comune consenso ritenuto troppo turgido; e questa plumbea semplicità si chiamava *natura*!

(3) Tutto l'episodio, interamente narrativo e descrittivo, di Critolao salvato da Eurindo, che uccide il terribile orso col quale l'amico suo s'era trovato alle prese, riempie, a dir vero, col gran discorrere che se ne fa, gran parte dei due primi atti, ma è cosa affatto oziosa, che non si lega col dramma. L'amore d'Eurindo e di Lagisca che serve pure a chiudere la tragedia con un matrimonio, è anch'esso episodio slegato, come giustamente avvertiva già il Calepio (*Paragone* cit., p. 39).

derivano dall'*Horace*; dall'*Horace* sono tratti i sentimenti più caldi ed eloquenti d'amor patrio (1); sull'*Horace* (atto IV, sc. 5ª) è ricalcata la scena capitale del fratricidio (2), che Crisolao compie quand'ode la sorella bestemmiare il nome santo della patria.

Del resto la *Demodice* non accusa solo per questo l'ispirazione francese, l'accusa anche, come tant'altre tragedie contemporanee nostre, nello sforzo impotente di far nascere, come diceva il Lioni, tutto il « meraviglioso » dalla « passione », escludendo quel meraviglioso tutto estrinseco delle *agnizioni* preparate dal capriccio del caso: non casi insoliti dunque e riconoscimenti impensati, come nel vecchio teatro italiano, ma grandi affetti e straordinarie virtù; un interesse non *fatale*, ma morale e psicologico (3). Avessero saputo destarlo!

XIX. — Il Recanati ci ha ricondotti nel territorio della Serenissima, dove nella prima metà del settecento la fioritura tragica fu certo più varia che altrove; ma tra le varie fogge di coturni che vi furono usati, la foggia francese, più o meno pura o composta con altre, fu la prevalente. D'alcune tragedie d'autori veneti contemporanee o poco posteriori alla *Demodice* (4) non oc-

(1) Il Lioni però (*Prefaz.*, p. XXXIX) li spacciava per sentimenti affatto nuovi e proprî del Recanati, aggiungendo ch'« essi ci fanno ben facilmente « intendere che l'autore è cittadino di una repubblica libera e che scrive e « parla in una repubblica libera ».

(2) Se al Lioni pareva che facendo uccidere Demodice da Critolao con un *coltello* piuttosto che con la *spada*, di cui Orazio si serve per colpire Camilla, ci fosse vantaggio, era padrone di dirlo, come infatti lo dice (*Prefazione*, XXII); ma la differenza sta tutta qui, non in altro.

(3) Cfr. la *Prefazione* del Lioni, pp. XXXII-XXXIII. — Qui aggiungo che la *Demodice*, quantunque non abbia cori, è però spesso sceneggiata, come dicevasi, *all'antica*, cioè senza por mente che la scena non rimanesse mai *vuota*.

(4) Tali, p. es., la *Medea* (Venezia, Herz, 1721) e il *Seiano* (ivi, 1722) del co. Giovanni Artico di Porcia; la *Mirina* del bellunese G. B. Cappellari (Venezia, 1721); la *Rosilda* del medesimo (ivi, 1724); il *Clotario* di G. B. Abati, veneziano (Venezia, 1723); l'*Alessandro Fereo, trag. scritta coi veri pre-*

corre far parola, e veniamo senz'altro al Conti; al « sapientissimo « abate Conti, principalissimo ornamento della letteratura ita« liana », le cui tragedie, secondo il Baretti (1), furono delle poche — e « tanto poche che si potrebbono per avventura sulle dita di « una mano numerare » — che abbiano avuto fortuna.

Del Conti, specie in quest'ultimi anni, s'è scritto tanto (2), ch'io sarò più facilmente perdonato se di lui (come già degli altri autori di cui ho toccato o dovrò toccare) non dirò che poche cose, le quali più premono e servono all'intento di questo studio. Una specialmente delle sue quattro tragedie, la prima, il *Giulio Cesare*, andò famosa per la grande aspettazione con cui fu attesa e per le grandi lodi da cui uscì accompagnata (3), e — molto più tardi — per la scoperta non felice, a cui diè luogo, d'un ammiratore e imitatore italiano dello Shakespeare fiorito nel primo settecento, che avrebbe dovuto essere il nostro Conti appunto.

Frutti fuori di stagione nella storia non si dànno che molto di rado; e frutto straordinariamente primaticcio sarebbe stato davvero una tragedia concepita a Londra, rielaborata a Parigi e ripulita in Italia nel primo quarto del secolo, che poco o tanto

---

cetti dell'arte dal co. Michele Lazzari, rimasta ined. (cfr. TIPALDO, IX, 225); la *Berenice regina d'Armenia* del N. U. Bartolomeo Vitturi (cfr. F. BARTOLI, *Notizie stor. dei comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781, I, 1) rappresentata nel 1744; la *Teba* (Venezia, 1729) di Luisa Bergalli, non ancora divenuta, per disgrazia del povero Gaspare, contessa Gozzi; la quale, dedicando la sua tragedia d'argomento greco (preso dalla vita di Pelopida in Plutarco) a S. E. Marco Miani, dichiarava d'aver lavorato « senza lo scrupolo di trasgre« dire alle leggi delle greche tragedie, alla cui secchezza e orribilità mal si « accomodano i genî nostri »; e da questa dichiarazione ognuno può argomentare il genere preferito da costei, che, come ho detto altrove (*Prelezione* cit.), non rimase sola tra le donne del suo secolo a scriver tragedie.

(1) Nella lettera al co. Domenico Mocenigo premessa al II volume della cit. traduzione delle tragedie del Corneille, p. VI.

(2) Per brevità, rimando ai due studî speciali più ampî e più recenti sul Conti autore tragico: FRANCESCO COLAGROSSO, *La prima tragedia di Antonio Conti*, nuova ediz. accresciuta, Firenze, Sansoni, 1898, e ABD-EL-KADER SALZA, *L'Ab. Antonio Conti e le sue tragedie*, Pisa, Nistri, 1898 (estr. dagli *Annali della R. Scuola Normale Superiore* di Pisa, vol. XIII).

(3) Nella edizione faentina del '26.

ricordasse l'arte di quel « barbaro di genio », la cui fortuna tra noi (1), ed altrove, fu molto bassa presso gente che in esso non trovava l'ordine, il decoro, la misura, la regolarità e le altre virtù letterarie e drammatiche allora più pregiate.

Un paragone tra il *Cesare* del Conti e quel dello Shakespeare, non può condurre che a conclusioni, sostanzialmente, negative quando si considerino i due drammi nel complesso della loro estensione e della loro struttura totalmente diverse; e quando

(1) Sulla fortuna dello Shakespeare nel settecento, vedi il noto libro del Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, e l'art. dello Scherillo (*N. Ant.*, S. III, vol. XLII, pp. 208 sgg.), *Ammiratori e imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*; ai quali studî, copiosi di notizie, qualche coserella mi proverò qui ad aggiungere sommariamente. — Di veri e proprî imitatori non è da parlare, e anche la serie degli ammiratori o lodatori non è molto lunga. Molto ampia potrebbe riuscire invece la raccolta di tutti i biasimi che allo Shakespeare furono dati allora, nè per raccoglierne in copia sarebbe necessario uscir d'Italia. Di traduttori nostri del poeta inglese, innanzi ad A. Verri, il quale tradusse in prosa l'*Amleto* e l'*Otello* prima del Le Tourneur (cfr. G. Carcano, *A. Verri*, in *Rivista Europea*, Milano, novembre-dicembre 1845, p. 553), e fu, come diremo più oltre, certamente l'unico drammaturgo italiano del settecento che abbia dato segni non dubbi di devozione al grandissimo poeta inglese, non si conosce che il dr. Domenico Valentini, professore di storia ecclesiastica nella Università di Siena, il quale, per tempo, pubblicò *Il Giulio Cesare, tragedia istorica di Guglielmo Shakespeare tradotta in lingua toscana* (Siena, Bindi, 1756), che certo non ebbe lieta accoglienza. (Negli *Annali letterarî d'Italia*, vol. I, P. I, pp. 42-43, lo Zaccaria, annunziandola, osservava che « la voce sovrapposta *istorica* « spiega tutto », e che essa tragedia era semplicemente « uno squarcio di « storia sceneggiata », non una tragedia. Si scandolezzava del numero stragrande de' personaggi, delle violate unità, ecc.; ma che cosa mai non aveva osato il barbaro autore? Perfino di far « ammazzare Cesare *coram populo* »!). Altre traduzioni, rappresentate verso la fine del secolo (cfr. Cooper Walcher, *Memoria* cit., p. 195) probabilmente non furono che le adulterazioni del Ducis, riadulterate in Italia, o altre adulterazioni analoghe. Il primo dramma shakespeariano del Ducis fu, com'è noto, l'*Amleto* (1769), e fu poco dopo regalato alle scene d'Italia da Francesco Gritti (Venezia, 1774) con altre sconciature, che al raccoglitore del *Teatro moderno applaudito* (ed. cit., IV, 72) non parevano ancora sufficienti ad emendare « le stravaganze e le mo-« struosità dell'inglese ». Ebbene, il Gritti nella prefazione alla sua libera traduzione del testo del Ducis, toccando dell'originale e della fortuna grande che in Inghilterra godeva l'*Amleto*, lo paragonava al *Convitato di Pietra*, tanto caro al pubblico italiano: « una delle più mostruose e nondimeno

si considerino nelle parti, bisognerà andar molto cauti prima di ravvisare delle derivazioni là dove si scorge qualche somiglianza portata, più che da altro, dalla relazione dei due drammi con una fonte storica comune: Plutarco. Anche Calfurnia e Porzia che hanno parte in entrambe le tragedie e sono, se mai, i più saldi

« delle più affollate rappresentazioni teatrali ». Lodatori entusiasti, fautori aperti, io non so quanti lo Shakespeare ne abbia avuti nel settecento. Lo stesso Baretti, che del resto l'esalta sol quando si tratta di contraddire al Voltaire o al Denina, accendeva una candela a Dio e un'altra al diavolo; conciliava la sua antica stima per la regolarità dei Francesi con la indulgenza per la irregolarità dello Shakespeare, poeta trascendente, *whose genius soars beyond the reach of Art* — e nello stesso ordine d'idee erasi trovato prima il suo amico d'emigrazione Vincenzo Martinelli (*Istoria critica della vita civile*, Londra, Woodfall, 1752, p. 173). Documento non trascurabile, per quanto fin qui dimenticato, è lo *Shakespeare, poemetto in versi sciolti, alla celebre donna Mrs. Montagu in occasione della di lei applauditissima opera in difesa di quel poeta*, Firenze, 1779; composto allora dal Pignotti e ristampato col titolo: *La tomba di Shakespeare*, in quasi tutte le edizioni delle sue poesie; ma ancora nel '79 la fortuna dell'inglese non aveva fatto grandi passi in Italia: e se nessuno augurava più che le sue « ceneri » fossero « disperse in un con le opere », come avrebbe piamente desiderato chi scrisse le *Osservazioni fatte da un viaggiatore in alcuni paesi d'Europa* (Lucca, 1767, p. 40), di lui si parlava o con dileggio, o con certo tono ingiurioso di benigno compatimento per i delirî di un grande sì, ma rozzo e sregolatissimo ingegno, e con lodi attenuate da paragoni improprî e da censure. Documento importantissimo di cotesto atteggiamento dei letterati italiani di fronte allo Shakespeare, fin sullo scorcio del secolo XVIII, è la notissima lettera del Calsabigi sulle prime tragedie dell'Alfieri. Il Bettinelli interpretò sicuramente l'opinione della massima parte de' suoi contemporanei con un epigramma che fu premurosamente raccolto dall'*Anno poetico* (Venezia, 1793, I, 85): « Dirò con voi signore, | Che Scespir è un autore | Mi- « rabile, immortale, | Divino, originale, | Gran tragico; ma poi | Che dir « d'un gusto tale? | E che pensar di voi? ». Per il *Nuovo giornale letterario d'Italia* (Venezia, 1788, N. XX) non c'era dubbio che il senatore Antonio Marescalchi, autore d'una tragedia: *Antonio e Cleopatra* (Bassano, 1788) fosse migliore poeta dello Shakespeare, « copista di Plutarco », proclive alle « buffonerie », capace di mettere in bocca alla regina d'Egitto questa proposta indecente: « Giochiamo al bigliardo »! E domandava: « Vi « sarebbe qualche stolido che osasse proporci per modello degno d'imita- « zione una tragedia nella quale l'eroina principale domanda di giuocare al « bigliardo? ». Il co. Vincenzo Marenco (*Lo spirito di patriottismo riguardo alle scienze e alla letteratura* ecc., Torino, 1783, p. 84) concedeva, gran mercè, che lo Shakespeare non fosse « pell'immaginazione e pel fuoco nulla

anelli che le possan congiungere, sono molto diversamente atteggiate dallo Shakespeare e dal Conti: questi a Calpurnia ha voluto dare maggiore importanza trattenendola sulla scena molto più a lungo e ne ha fatto un personaggio più volte ozioso: ha voluto dare maggior risalto a Porzia, e ne ha fatto una virago molto acconcia a dare non vantaggioso risalto colla sua risolutezza alla incerta natura del marito di lei, che vuole, disvuole, e fin da quando apre la bocca la prima volta, fa in chi l'ascolta l'impressione d'un trasognato (1).

Ma io non voglio addentrarmi nell'analisi del *Cesare* contiano, e poichè le prove fin qui recate della sua derivazione dal *Cesare* dello Shakespeare sono state troppo scarse e troppo poco convincenti, posso dispensarmi dal combatterle; e tanto più volentieri me ne dispenso poichè, s'anche si potesse provare con ogni evidenza che qualche cosa nella tragedia nostra direttamente de-

---

« punto inferiore » a Sofocle e al Corneille, « benchè ad essi inferiore nel« l'eleganza della dicitura e nella condotta de' suoi drammi », i quali « più « che tragedie, si posson dire tragicommedie ». E, per finire, I. Pindemonte, nel *Prologo* (1797) dell'*Arminio*, dichiarava lo Shakespeare figlio della natura, a cui la gran madre disse: « Tè questo pennello, | La genitrice ritrarrai « con esso, | Bambin sublime! ». E bambino rimase, perchè « non volle « l'Arte | Recarlo in grembo e in lui stillar suo latte, | L'Arte che te nudrio « saggio Addissono »! Il *Catone* di costui ebbe invece in Italia sviscerati ammiratori, e traduttori parecchi.

(1) Atto I, sc. 1ª. Alle parole di Cassio, Bruto risponde sempre su questo tono: — « Ai Lupercali Bruto? » — « Il Console romano [Antonio] ignudo « corse | Ne' Lupercali? » — « A Giulio | L'insegna de' Tarquini Antonio of« ferse? » — « O Emilio, o Magno, o l'uno e l'altro Scipio | Voi l'imperio « roman dunque stendeste | Perchè poi fosse ai Lupercali eletto | Da un « console ubriaco il re di Roma! » — « Che ne dicono, o Cassio, i nostri « amici, | Che paventan? » — « O cara patria! » — « Dunque il Senato adu« nerassi? » — « Ed io sarò della sua morte a parte, | Io che qual figlio e « qual compagno egli ama? ». E qui incominciano i suoi eterni tentennamenti. Più risoluto invece si mostra nell'altra tragedia posteriore (1743) intitolata dal Conti *Marco Bruto*, sulla quale, chi volesse particolarmente discorrerne, dovrebbe tener conto delle *Osservazioni* stese su di essa dal Calepio (in appendice al *Paragone*, ed. cit., pp. 192 sgg.). In questa seconda tragedia Bruto conserva alquanta della sua incertezza, e Porzia è più frenetica che mai.

rivasse dalla inglese, non sarebbe ancora giustificata quella certa nomea d'ammiratore e imitatore dello Shakespeare, che molto tardi (nessuno prima se n'era accorto) s'è voluta regalare al Conti. Per decidere della scuola a cui egli appartenne, e del posto che gli compete nella storia della tragedia italiana, non solo al suo *Cesare* dobbiamo por mente, sì bene anche all'altre sue tre tragedie, e alle idee che sparsamente egli manifestò sull'arte tragica.

XX. — Fra le innumerevoli opere da lui disegnate (ingegno più fertile di progetti non visse mai!) e non compiute, doveva esserci pure un *Trattato della tragedia* (1), che, stando al cenno sommario datone dall'autore, sarebbe riuscito amplissimo. Quali e quanti poi sarebbero stati i particolari e minuti precetti ch'egli aveva in animo di formulare, non è cosa possibile a sapersi, e dobbiamo accontentarci di raccogliere solo i pensieri da lui espressi qua e là discorrendo delle tragedie proprie e delle altrui. A Venezia, intorno al '40, negli anni appunto in cui più attese al teatro, egli era posto da qualcuno, in compagnia del Salio e del Gozzi (strano triumvirato!), tra i caporioni della « setta peripa« tetica », cioè tra gli « attaccati al gusto delle greche tragedie « e al rigorismo dell'arte » (2); eppure un devoto d'Aristotele o de' suoi commentatori il Conti non fu certo (3), nè fu tenero dei soggetti tragici greci atti ad eccitare non soltanto *compassione* e *terrore*, ma *indegnazione* e *orrore* (4). Quegli incesti e quegli atroci eccessi, egli diceva, a noi repugnano, mentre invece « più

(1) Vedi la *Dissertazione sull'Atalia*, p. CXLVIII, in *Prose e Poesie* del Conti, Venezia, Pasquali, 1739, I, e la *Prefazione* dell'autore a cotesto volume.

(2) Così Gianrinaldo Carli nel discorso *Dell'indole del teatro tragico* cit.

(3) V. la *Prefazione* del Conti alle *Prose e Poesie* cit., ove dichiara che « nulla importa che i soggetti abbiano le condizioni richieste dalla poetica « d'Aristotele », la quale non è « la norma infallibile della tragica imitazione », come « dimostra egregiamente nel suo Trattato della tragedia il Gravina ». V. pure la *Prefazione* al *Druso*, dove combatte gl' interpreti d'Aristotele, che vietano di far perire in tragedia l'innocente (CONTI, *Quattro tragedie*, Firenze, 1751, p. 460).

(4) *Prefaz.* alle *Prose e Poesie* cit.

« ci alletta, perchè più conforme alle nostre dottrine, Augusto « che perdona a Cinna e Cornelia che discopre a Cesare la con- « giura di Tolomeo, che Edipo che si accieca avendo sposata la « madre » (1). Io non saprei davvero su che si fondasse l'opinione che il Conti fosse quel grecheggiante e quel « peripatetico » che al Carli pareva, se non si fondò, ed erroneamente, sulla introduzione de' cori (2), non però *stabili* (3), o su qualche generica lode data ai tragici nostri cinquecentisti, o sull'uso dei soliloqui (4), che quantunque riprovati dai Francesi, erano stati, come abbiamo detto, difesi anche dal Martello. Non dal teatro greco dunque nè dalla Poetica aristotelica (5) egli prese i fondamentali concetti direttivi dell'arte sua; della sua ammirazione per lo Shakespeare non ci è rimasto diretto documento che un giudizio incidentale che, a dir vero, non suona tropp'alto (6).

Quali furono dunque i modelli che più gli stettero innanzi agli

---

(1) Lettera al card. Bentivoglio, premessa al *Cesare*, in *Quattro tragedie* cit., p. 349.

(2) Nella *Prefaz.* al I volume delle *Prose e Poesie* cit., il Conti raccoglie la lode datagli dal Calepio per il giudizioso impiego del *coro diviso*, introdotto alla fine degli atti, in modo che il suo canto si leghi sempre coll'ultima scena e non sia un appiccicaticcio estraneo.

(3) Il Conti condanna il coro stabile: *Trattato dei Fantasmi poetici*, in *Prose e Poesie*, II, 152.

(4) Vedi la lettera al Bentivoglio cit., p. 347, dove spiega perchè abbia messo un soliloquio in ciascun atto del *Cesare*, quantunque la tragedia senza soliloqui « sia più perfetta »; ma « la qualità della materia talvolta gli esige, « e per esperienza si osserva che i soliloqui sommamente allettano quando « siano da ottimi attori pronunziati ».

(5) Noto che da Aristotele egli non prende neppure uno degli elementi più ripetuti nelle definizioni della tragedia allora correnti, giusta il concetto della *purgazione* delle passioni per mezzo della compassione e del timore. La tragedia pel Conti è invece un'azione « ordinata ad *istruire* per via della « compassione e del terrore » (*Prefaz.* cit. alle *Prose e Poesie*).

(6) Nella lettera al Martello, premessa all'edizione faentina del *Cesare*: « Sasper (*sic*) è il Cornelio degli Inglesi, ma molto più irregolare del Cor- « nelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee e di nobili sentimenti »; nè ciò ci autorizza ad affermare che il Conti « ebbe la coscienza di *tutte* « le bellezze dello Shakespeare » (SALZA, *Op. cit.*, p. 51), nè che dallo Shakespeare il Conti derivasse « il concetto fondamentale di portar sulla scena la « storia antica d'Italia » (ivi, p. 52).

occhi, quale il tipo di tragedia che più gli piacque arieggiare? Basta riflettere alle norme ch'egli si propose ed osservò nel *Cesare* e nell'altre sue tragedie: « Niuno dei personaggi entra od « esce se non tratto dalla necessità dell'azione » (1); ottima regola di cui gl'Italiani non s'eran dato pensiero, e i Francesi, specialmente il Racine, avevano felicemente applicata (2). « Nelle « scene i personaggi s'intrecciano l'un con l'altro, per non lasciare « la scena vuota » (3); le unità di luogo, di tempo e d'azione son rigorosamente mantenute; anzi quanto al tempo, più perfetta è la tragedia quando il tempo *imaginario* dell'azione corrisponde in misura al *reale* della rappresentazione, come nell'*Atalia* (4); l'unità d'azione non esclude gli episodî, purchè si leghino coll'azione principale, e il « Racine è stato eccellente in quest'arte » (5), quel Racine « il quale spinse tant'oltre la gloria del teatro fran« cese » (6). Ma l'unità d'azione non basta se non vi si aggiunge anche « ciò che i Francesi chiamano elegantemente unità d'inte« resse », per la quale tutto nella tragedia cospiri a « interessare « l'animo dello spettatore per uno solo » (7). Queste ed altre cose ancora egli aveva apprese alla scuola del teatro francese, che « secondo il testimonio di quasi tutte le nazioni *era* il più pur« gato e il più florido che si *vedesse* in Europa », arricchito dal Corneille e dal Racine « di tragedie eccellenti per l'invenzione « e per gli affetti » (8). Certo (e a quale Italiano dell'età del Conti poteva regger l'animo di lodare l'emula nazione senza dispensarle anche qualche biasimo?) certo anche il teatro francese non era in tutto perfetto. L'accusassero alcuni di prestar abiti troppo moderni a personaggi antichi; il Conti di tal uso non si scandalez-

---

(1) Lettera al Bentivoglio cit., p. 335.
(2) *Trattato dei fantasmi poetici*, in *Prose e Poesie*, II, 151-152.
(3) Lettera al Bentivoglio e *Trattato dei fantasmi*, loc. cit.
(4) *Dissertazione sull'Atalia* cit., p. CXLVII.
(5) *Ivi*, p. CLVI.
(6) *Prefazione* al *Druso*, in *Quattro tragedie* cit., p. 455.
(7) *Dissertaz. sull'Atalia*, p. CXLVI.
(8) Lettera al Bentivoglio cit., p. 351.

zava, anzi approvava che sulla scena si portassero costumi e passioni moderne (1); declamassero ancora contro i caratteri *giganteschi*, nei quali virtù o vizi sono spinti al più alto grado; il Conti non s'associava a tali biasimi, conscio d'aver fatto altrettanto (2). Altri difetti egli riconosceva invece nelle tragedie francesi: la *rima* — difetto imputabile però all'indole della lingua — i *soverchi confidenti*, gli *eroi soverchiamente amorosi* (3) e lo *stile artifizioso*. Però, quanto allo stile, conveniva distinguere i buoni da' cattivi autori (4); e quanto agli amori (elemento romanzesco), il Racine aveva pur mostrato di saperne far senza; ma poi, domandava il Conti, « lasciato noi il romanzo da parte, qual « cosa ci vieta di profittare delle bellezze delle tragedie francesi » per fare del nostro teatro un'alta « scuola di morale »? (5). Ora il Conti, pur non lasciando sempre da parte quel « romanzo », di cui sembrava adombrarsi (6), mirò appunto specialmente a

---

(1) Nella *Prefaz.* alle *Prose e Poesie* egli prende su cotesto punto la difesa del suo Racine.

(2) Prefaz. al *Giunio Bruto*, in *Quattro tragedie*, pp. 31 sgg.

(3) Lettera al Bentivoglio, p. 351; *Trattato dei fantasmi*, pp. 150-151.

(4) *Dissertazione sull'Atalia*, pp. CXLV sgg., dove fa le lodi dello stile raciniano.

(5) Lettera al Bentivoglio, p. 352.

(6) Che ci sia *romanzo* amoroso, p. es., nel *Giunio Bruto*, chi lo potrebbe negare? Non contento il Conti d'immaginare, come il Voltaire, un figlio di Bruto innamorato della figlia di Tarquinio, ne imagina due, e riesce alla riproduzione d'un vieto dato tragico: quel dei due fratelli rivali in amore; con questo di particolare, che mentre Tito, buono in fondo, ama Tarquinia disinteressatamente, il malvagio Tiberio l'ama per mire ambiziose: « L'uno « d'ambizion, l'altro d'amore | Trafitto langue, e a le tue nozze aspira » (atto I, sc. 1ª), dice l'aio Arunte a Tarquinia, che sel dovrebbe sapere. E il romanzo si complica, perchè Tarquinia, la quale con Arunte s'è introdotta furtivamente in Roma (altro vecchissimo dato cotesto, d'una giovane principessa venuta sotto mentite spoglie in terra nemica per ragioni di stato e per ragioni d'amore), Tarquinia che dovrebbe rappresentare, secondo i disegni del padre, una losca parte, adescando i figli di Bruto, ama sinceramente anch'essa Tito, e tanto più l'ama, perchè sa che i genitori l'hanno promessa in moglie al « vecchio re de Toschi », Porsenna (atto II, sc. 3ª). Di tornare alla corte paterna, dove l'aspetta così ingrato imeneo, essa non ha dunque desiderio; preferirebbe vivere privata cittadina, moglie del suo bel

cotesto fine della *morale*, strettamente legato col suo concetto della utilità pratica della poesia, e volle che la tragedia divenisse « accorta e lusinghiera emendatrice de' costumi umani » (1).

Storica la materia delle tragedie contiane, e politica quindi l'essenza degli ammaestramenti che da esse sgorgano; ma si badi, poichè al Conti recentemente fu dato il merito d'aver tentato mezzo secolo innanzi l'Alfieri la « tragedia politica » (2): il contenuto politico delle tragedie del nostro è contenuto essenzialmente dottrinale, filosofico: la passione non v'ha parte; non sono sentimenti che si vogliano comunicare per accenderne ed agitare i cuori; sono verità che si enunciano, o si dimostrano; non un'idea, ma più idee, che scaturiscono dalla meditazione del passato, senza riferimento al presente o all'avvenire. Verità, idee adatte a tutti i gusti (3) e a tutti i bisogni; la virtù tirannicida di Marco Bruto può servir d'esempio ai sudditi cui tocca di difendere a costo di qualsiasi sacrificio i diritti del principe le-

---

Tito, in Roma, piuttosto che vivere regina in Etruria. Ed anche quando la congiura è ormai scoperta, essa s'offre nuovamente nuora a Bruto, dichiarando altamente, in faccia a tutti, senato e popolo, di voler Tito o la morte, e di non volere a niun patto sposare « un vecchio re ». Arunte, a quell' uscita inaspettata, trasecola e si sdegna: « O donne ingannatrici, | Pronte a sagri- « ficar la patria e i Dei, | I genitori, la fortuna vostra | E l'onor vostro ad « una voglia stolta! ». Per amore essa rinnega il padre, per amore Tito rinnegò (ma soltanto a mezzo) il padre e la patria: « L'amor | Quest' amor « furibondo, ed infiammato | Da un' aspra gelosia, bendommi gli occhi | E « mi perdè. Non altro ebbi nel core | Che amarla ed obbedirla » ecc. (atto V, sc. 2ª). L'« aspra gelosia », di cui Tito qui parla, non si sarebbe sospettata davvero, perchè dopo una reciproca dichiarazione di rivalità e d' « odio », che i due fratelli si fanno (atto I, sc. 2ª), li vediamo fin troppo amici; anzi Tito giunge al punto di procurar di mettere Tiberio nelle grazie di Tarquinia, che lo detesta; infine, egli le dice, Tiberio « T'ama fedele ed a tuo « pro s'adopra »! (atto II, sc. 3ª).

(1) Gli ammaestramenti contenuti nelle tre tragedie furono dichiarati ampiamente dal Conti stesso; così, per il *Cesare*, vedi la lettera al Bentivoglio, pp. 328 sgg.; per il *Marco Bruto*, la Prefazione relativa, p. CCVIII: per il *Giunio Bruto*, la Prefazione relativa, p. XXVII, in *Quattro tragedie* cit.

(2) SALZA, *Op. cit.*, p. 5 e altrove.

(3) Vedi, per es., la molteplicità d'ammaestramenti che il Conti ravvisava nel *Cesare*.

gittimo (1); l'« esser morale » del *Giunio Bruto*, cioè lo « zelo « di libertà conservata malgrado la tenerezza del sangue », è « astratta idea », individuata per caso in un cittadino di repubblica, e « individuabile in ogni altro esempio », scegliendo invece « il cittadino d'un regno », che salvi la monarchia (2). Questo contenuto politico è, come si vede, molto accademico; e quando, p. es., Giunio Bruto esprime i suoi sensi d'amore indomato di libertà (atto IV, sc. 1ª) e svela le brutture della tirannide regia (atto III, sc. 1ª), noi non dobbiamo imaginarci un Conti penetrato d'amore di repubblica o d'odio di regno, per la stessa ragione che non sospettiamo tali passioni nel Maffei (valga un solo esempio tra i molti che si potrebbero addurre), il quale in più luoghi della *Merope*, ma in uno specialmente (atto I, sc. 3ª), fece del governo tirannico così fosca pittura (3). Non c'è tragico nostro, dal principio del secolo all'Alfieri, che, data l'occasione, non abbia detto male dei re ed esecrata la tirannide od esaltati i tirannicidi (4); e spigolando nelle troppe tragedie d'allora, con tutte le prove che di ciò si raccoglierebbero, si potrebbe mettere insieme un copiosissimo fiorilegio di luoghi comuni (5). Ma il colorito, non

(1) *Prefaz.* al *Marco Bruto*, p. 208.

(2) *Prefaz.* al *Giunio Bruto*, p. 38.

(3) Si confronti la detta scena della *Merope* con una del *Servio Tullio* del Gravina (atto II, sc. 3ª) e con una del *Giunio Bruto* del Conti (atto III, sc. 1ª), e si vedrà mirabile concordia di concetti e anche di parole. Il merito della priorità spetta al Gravina.

(4) Il tirannicidio anzi qualche volta è predicato come dovere; così nella *Eudosia* del ferrarese co. Francesco Crispi (la sua tragedia, della prima metà del settecento, è ristampata in *Teatro italiano del secolo XVIII*, Firenze, Cambiagi, 1784, ed è — sia detto per incidenza — una imitazione o un plagio dell'*Andronique* del Campistron) Eudosia dice ad Andronico: Se tu uccidi l'imperatore, ti vendichi, « ma quel che più è, tu poni | In libertà « la patria dal tiranno | E sai che fu di grave infamia e colpa | Colui sempre « notato che potea | Al suo popol fedel recar salute | Col dar morte ai ti-« ranni, e non lo fece » (atto II, sc. 1ª). Intanto Andronico è rappresentato al tiranno, dai perfidi ministri, tutto dedito alla compagnia dei filosofi, « Feccia del volgo scioperata e vile, | Sol di vano saper gonfia e superba, | « Sprezzatrice dei re, sì cari al cielo », ecc.

(5) Il Martello (*Impostore*, in *Op.*, pp. 71-73), ritenendo che dai Greci

diremmo *contenuto*, politico delle tragedie contiane dipende in gran parte anche dalla natura de' soggetti storici in esse trattati.

XXI. — Ciò che il Conti abbia pensato della qualità de' soggetti adatti a tragedia, è notissimo: li volle *storici* e *romani*; e cotesta preferenza aveva in Italia de' precedenti antichi e recenti (1); ma è da por mente alle ragioni con cui egli la giustifica. Or la principale di coteste ragioni mette capo al suo concetto della utilità morale della tragedia. Gli preme che la storia sia *romana*, non tanto perchè quella, in certo senso, è storia nostra, ma perchè è « delle altre più conveniente alla maestà e « gravità della tragedia, alla sua versimiglianza e credibilità, e « per le cose che propone più confacevoli agli spettatori del nostro « secolo, ed insieme più *utile* » (2); perchè insomma è la più feconda d'ammaestramenti, di profondi e nobili pensieri, che sono poi anche somministrati al poeta dagli scrittori stessi che ci tramandarono le memorie de' fatti (3). Ma più gli preme che il soggetto delle tragedie sia *storico*, perchè « un' azione vera è « molto più atta *ad istruire* e a dilettare che un'azione meramente

---

fosse disceso il costume di rendere odiosi i re nelle tragedie, infamandoli, diceva (e non fu ascoltato) ch'era ormai tempo di smetterlo: perchè chi poteva ormai odiare la monarchia sotto i felici governi di un Luigi XIV o di un Clemente XI? Però il suo ideale politico (per così chiamarlo) non era il governo monarchico assoluto, sì bene un governo che rappresentasse « Nè « intera servitute, nè libertate intera »; cioè un governo retto da un principe elettivo col « libero consiglio d'un pio senato »; cioè, come chiaramente è spiegato nell'*Euripide lacerato* (atto I, sc. 5ª), un governo come quel che godeva allora la felice Bologna! Non per nulla egli era bolognese e segretario del patrio senato!

(1) Noto che, p. es., il Pansuti attinse costantemente alla medesima sorgente, e il Conti s'incontrò due volte con lui nella scelta: nel *Giunio Bruto* e nel *Druso* che corrisponde al *Seiano* del Pansuti.

(2) *Prefaz.* alle *Prose e Poesie*, I. Cfr. *Dissertaz. sull'Atalia*, p. CXLVIII, dove pone tra i soggetti « più utili all'arte della vita » i romani.

(3) Cfr. la lettera al Bentivoglio, p. 322. Nelle *Prefaz.* al *Giunio Bruto* (p. 32) e al *Marco Bruto* (pp. 181 sgg.) reca esempî di pensieri e sentenze attinte ai testi storici antichi da lui consultati.

« favolosa » (1); e come ha parlato prima *d'istruire*, che di dilettare, così prima spiega in che consista l'efficacia istruttiva del vero: « L'azion vera, esponendo l'ordine delle cose quali sono « state in esse (*sic*), contiene i principî fissi e le leggi immutabili « colle quali suol operare la natura, o per dir meglio la Provvi- « denza »; e quei principî importa conoscere, perchè formano « la scienza utile agli uomini e agli stati ». L'utilità della tragedia così considerata è analoga a quella della storia; ma non si confonda però « l'oggetto della storia, ch'è il vero, con l'og- « getto della tragedia ch'è il verisimile » (2). A molte « alterazioni » la storia deve soggiacere per trarne l'« organismo » d'un dramma; e queste ancora sono « insensibili relativamente all'altre intro- « dotte per rendere la favola più costumata ed appassionata » (3), cioè per renderla più decorosa, secondo le esigenze della scena tragica, e più commovente. Discordano gli storici tra loro? E al Conti non preme punto di decidere dove stia il vero (come premerà invece più tardi al Manzoni); sceglie la versione del fatto che più gli giova, e se uno storico (autorevole o no) espone i fatti press'a poco com'egli li rappresenta sulla scena, ne ha d'avanzo. Quel che gli preme in sommo grado è che nelle tragedie gli accenni ai riti, agli usi, alle leggi ecc. di Roma sieno esatti, perchè dal teatro egli si ripromette anche quest'altra utilità: di divulgare cioè alcune nozioni sicure intorno alla vita privata e pubblica romana. E non gli dicano che cotesta vernice d'erudizione renda oscure le sue tragedie, e che gli accenni frequenti a fatti appartenenti alla storia di Roma ingombrino e stanchino inutilmente la mente dello spettatore, che non è in grado d'intenderli: egli ha in pronto una risposta fondata sull'autorità d'illustri esempi, e cita il Corneille e il Racine, nelle cui opere « con piacere

(1) Lettera al Bentivoglio, p. 318.

(2) Ivi, pp. 318-49.

(3) *Prefaz.* al *Giunio Bruto*, pp. 11 sgg. Quivi son da vedere, confessate dall'autore stesso, tutte le « alterazioni » da lui introdotte nella storia per architettare quella tragedia; in cui, come abbiamo già avvertito, il « romanzo » abbonda e soverchia.

« s'ascoltano i lunghi ragionamenti d'Augusto, d'Agrippa, di Mi-
« tridate, per l'intelligenza dei quali convien applicare molti fatti
« storici al caso di cui si tratta » (1).

Comunque si considerino dunque le idee del Conti sul contenuto storico della tragedia, è impossibile ravvisare in esse un riflesso shakespeariano; bensì vi si ravvisa il riflesso chiarissimo del suo concetto generale del fine dell'arte, intesa come ausiliatrice della scienza e de' principî filosofici — il qual concetto più che suo è del tempo (2) — e vi si ravvisa inoltre, come abbiamo veduto, qualche altra prova della sua devozione ai Francesi, sempre presenti al suo spirito. Il colorito storico delle sue tragedie non dipende, come nelle tragedie dello Shakespeare, dall'intuito del poeta, che trasforma in luminose visioni i fatti antichi e ne interpreta sovranamente lo spirito; dipende invece dalla cura d'alcuni particolari esterni, dalla copia e dalla esattezza dell'erudizione, in cui il Conti, di gran lunga più dotto, vince lo Shakespeare e i Francesi (3). Ma dalla nuda storia egli non concepì neppure lontanamente che si potesse ricavare (come fece lo Shakespeare) il dramma; e la storia nelle sue tragedie rimase più quale contorno, che quale fondo de' quadri; non cercò l'anima antica da interpretare, cercò l'anima moderna da persuadere o da commuovere; fedele anche in ciò al procedimento de' suoi veri modelli e maestri (4).

---

(1) *Prefaz.* al *Marco Bruto*, pp. 189 e 191.

(2) Per recarne solo una prova, la traggo dal *Trattato della perfetta tragedia* del marchese Giuseppe Gorini-Corio, premesso al suo *Teatro tragico e comico*, Venezia, Albrizzi, 1732, I, p. 55, dove è prescritto che il poeta tragico abbia ad essere « istorico, filosofo e legale » ed abbia a condire del succo di tali scienze i suoi versi.

(3) La più erudita delle sue tragedie è certamente il *Druso*, soggetto del quale s'innamorò anche perchè in Francia aveva spesso udito dire che anche il Racine erasene invaghito. Ma già nel *Giulio Cesare* i contemporanei avevano notato cotesta cura posta dal Conti alla ricchezza ed esattezza del contorno storico, per cui pareva che avesse « meglio d'ogni altro rasso-
« migliato la storia ». Cfr. Calepio, *Paragone* cit., p. 95.

(4) Sono interamente dell'opinione del Dejob (*Etudes* cit., pp. 131 sgg.) sulla stretta affinità del teatro del Conti col teatro classico francese, e credo

I quali furono allora modelli e maestri di presso che tutti i compositori di tragedie italiane; e se, tra noi li si rimproverava spesso di guastare la semplicità delle antiche favole tragiche, di non rispettare il costume antico, di mescolare alla storia il romanzo, ecc., cotesti biasimi erano compensati ad usura dalle lodi; e poi, in pratica, i nostri non facevano altrimenti. Effettivamente, unici refrattari all'influenza francese furono i pochi *grecheggianti* dichiarati; gli altri si piegarono ad essa e ne diedero prove evidenti nelle teoriche da loro esposte od applicate.

XXII. — Si veda, per es., il già citato ragionamento del Carli, *Dell'indole del teatro tragico*, e si veda la sua *Ifigenia in Tauri* (1), che posson spiegarci perchè, malgrado la persistenza di certe accuse, il favore del teatro francese crescesse anzi che diminuire in Italia. Lo si accusava dunque, tra l'altro, di soverchia raffinatezza e di soverchi infarcimenti amorosi; ma il Carli guardando intorno a sè vedeva regnare ne' costumi « la civiltà, la « pulitezza, la famigliarità col bel sesso »; quel teatro rispondeva dunque al genio del tempo, perchè — egli diceva — ormai « il « nostro cuore è inclinato alla mollezza e all'amore »; e al genio del tempo rispondeva la sua *Ifigenia*, da cui non è escluso nè l'amore (2) nè l'umanità nè il filosofismo nè quanto insomma poteva interessare la gente del secolo XVIII.

---

d'avere ormai suffragata cotesta opinione con qualche valido argomento. Il Salza (*Op. cit.*, p. 39) volle recar qualche esempio della indipendenza del Conti dal *sistema* francese, e citò la morte di Druso che avviene sulla scena. Ma il precetto era di *non insanguinare la scena*, e Druso muore di veleno, come, nella *Rodogune*, Cleopatra e, nella *Phoedre*, Fedra. Del resto, ai tempi del Conti, le morti sulla scena non erano più rare eccezioni. Anche Mitridate, nel *Mithridate* del Racine, spira *coram populo*, e nel *Radamisto e Zenobia* del *terribile* Crebillon il protagonista vi muore di ferite.

(1) *La Ifigenia in Tauri*, tragedia nuova di un Accademico Ricovrato, Venezia, Recurti, 1744. Dodici anni dopo comparve un'altra *Ifigenia in Tauri*, opera drammatica del Sig..... [Anton Maria Vannucchi, prof. di diritto feudale a Pisa e autore di liriche e poemetti vari], Firenze, Passeroni, 1756; preceduta da una lettera del fratello dell'autore, Lorenzo, a Gio. Francesco Lami, sull'arte di compor tragedie. Arte insegnata da troppi!...

(2) L'innamorato d'Ifigenia nella tragedia del Carli non è Toante, rappre-

Ma il Carli fu aperto amico dei Francesi; altri invece manifestarono la loro propensione alla maniera tragica di quelli sotto sembianze di critici severi; e agli esempi che già ne abbiamo incontrati converrà aggiungerne qualche altro.

Ho ricordato più su il marchese milanese Giuseppe Gorini-Corio (1), ed ho già più volte menzionato, a diversi propositi, quel suo *Trattato della perfetta tragedia*, intorno al quale ora è tempo di spendere qualche parola. Secondo il Gorini-Corio

---

sentato qui anzi come re savio e giusto, che sa tutte l'arti con cui un monarca può far felici i sudditi, ed è conscio di tutti i doveri che il supremo suo potere gl'impone (atto II, sc. 1ª e 2ª). L'innamorato è Fineo, generale di Toante, uno spregiudicato libertino, che rotta fede ad Olimpia, amica e confidente d'Ifigenia, se ne fa strumento per persuadere la casta sacerdotessa di Diana a riamarlo. Le mene audaci di Fineo per venire a capo del suo desiderio son la parte sostanziale della tragedia. L'umanità poi, non ignota allo stesso Toante, è tema di molti discorsi (atto I, sc. 1ª, atto II, sc. 4ª ecc.), e tema di molti discorsi è la religione in quanto serve o non serve al governo de' popoli. — Tutto lo studio del Carli fu rivolto a scostarsi da Euripide; ma forse qualche anno più tardi, dopo la *Ifigenia* del Guimond de La Touche (1757), avrebbe tenuto via alquanto diversa.

(1) Secondo il *Dizionario biogr.* del Robiola (Torino, Fodratti, 1839), unica opera di tal genere in cui io sia riuscito a trovare qualche notizia del Gorini-Corio, costui sarebbe vissuto dal 1685 al 1761, avrebbe da giovane studiato ardentemente gli antichi, poi sarebbe andato a Parigi, frequentandovi que' letterati e que' teatri. La sua prima tragedia credo sia stata la *Rosmunda* (Modena, Capponi, 1722), a cui seguirono l'*Issicratea*, il *Polidoro* e il *Bruto* (Milano, Malatesta, 1724). La prima raccolta delle sue tragedie fu fatta nel *Teatro tragico e comico* di lui (Venezia, 1732) già citato, a cui seguì un'altra edizione più compiuta (Milano, Agnelli, 1744), in cui sono comprese alcune delle tragedie composte dopo il '32, come l'*Astianatte* (Milano, Malatesta, 1737). Il *Trattato della perfetta tragedia* uscì la prima volta, io credo, in fronte alla *Rosimonda vendicata* (rifacimento della prima *Rosmunda*) edita a Milano per il Malatesta, 1729. D'altre sue opere poetiche e filosofiche di cui ho notizia, tralascio di far cenno. Quanto alle notizie biografiche, il Cavalli, che ne diede di lui alquante, senza dire dove le attingesse (*La scienza politica in Italia*, in *Memorie del R. Istituto Veneto*, 1876, vol. XX, p. 42) lo fa nascere a Solbiate (Como) nel 1702, di famiglia luganese, e morire a Milano nel 1768. Le idee del Gorini, specie in fatto di religione, pare sieno parse ai contemporanei alquanto eterodosse, e furono confutate, per incarico del card. Pozzobonelli, da M. G. Agnesi, come ha narrato recentemente la sig.na Anzoletti nel suo libro sull'Agnesi (Milano, Cogliati, 1900).

dunque la tragedia non era giunta ancora presso nessun popolo all'assoluta perfezione, ma fu gran torto del Maffei il voler contrapporre alle francesi le nostre vecchie tragedie (1). La tragedia ha per essenza il *verisimile* ed il *maestoso;* ha per fine il *diletto* e l'*insegnamento* (il Conti avrebbe detto l'*insegnamento* e il *diletto*). I Francesi peccano contro il *verisimile* e cadono nel *romanzesco* — da che pulpito veniva la predica! (2)

(1) Pagg. 8-9; avvertendo che cito dall'ediz. del '32. V. anche a pp. 14-15, dove tornando a punzecchiare il Maffei, contro il quale pare che avesse un po' d'astio forse non tutto letterario, censura l'inclusione nel *Teatro italiano* delle *Gemelle capuane* del Cebà, « alle quali sarebbe più adatto il titolo « di Fichetto ortolano » e nelle quali « Arlicchino farebbe una buonissima « figura..... Se dobbiamo servirci di queste tragedie per abbassare l'orgo- « glio dei Francesi, temo che ne andremo col capo rotto ».

(2) Meno male però che anch'egli, il Gorini-Corio, s'accorse d'esserci caduto, e qualche volta lo confessò. Cfr. la *Prefaz.* alla *Morte d'Agrippina*, in *Teatro* cit., I, 179. Il romanzesco di quella tragedia consiste nell'amore di Alicola, figlia del re dei Parti, che sotto mentite spoglie d'ambasciatore, viene a Roma per rivedere il generale romano Corbulone, che non l'aveva vinta con l'armi, sì bene con la cavalleresca cortesia. Ma più del romanzesco, benchè l'autore non se ne avveda, ha il *Bruto,* dove Claudia, figlia di Porsenna, viene a Roma, travestita da uomo (al solito!), col pretesto di spiare i preparativi guerreschi dei Romani e col fine reale di rivedere Tito, figlio di Bruto, del quale è innamorata fin dal giorno ch'egli alla corte d'Etruria primeggiò tra cento e cento *cavalieri di Gallia e di Spagna*: « Non vi fu prence o cavaliere in arme | E in cortesia e in leggiadria si- « mile | A Tito » (atto I, sc. 1ª). Naturalmente donzella innamorata di sì perfetto cavaliere non può nemmen sognare d'adescarlo perch'egli si macchi d'un tradimento; e di tradimento Tito sarebbe incapace. Il traditore è invece il malvagio Tiberio (come pel Conti, così per il Gorini, che precede il Conti, i due figli di Bruto son d'animo molto diverso, uno buono, l'altro perverso), il quale però alla fine sconta il fio della sua scelleratezza, morendo (sulla scena) di veleno, che prende per sottrarsi al supplizio a cui è condannato, mentre a Tito, dopo avere con Claudia, che gli si fa compagna, sconfitti i sediziosi partigiani dei Tarquinî, è riserbato il premio dell'amore. Non ho dato così nemmeno una pallida idea di cotesto sciaguratissimo *Bruto*, che è un singolar tessuto di stravaganze; ma argomenti il lettore quel che può essere, se il Gorini-Corio nella *Prefazione* ad esso si rallegrava che fra le tante regole che tormentano il poeta tragico non ci fosse almeno *quella di tenersi fedele alla storia!* Si veda anche l'*Ecuba* (*Teatro*, I), dove il romanzesco sovrabbonda e spicca il costume, rimproverato dal Gorini-Corio ai Francesi (*Trattato*, p. 12), di creare dei caratteri *chimerici* e di fare gli antichi eroi troppo cavallerescamente galanti.

— ma sono maestri nell'*orditura*; rapiscono « con detti e azioni « meravigliose », e soprattutto son pieni di *serietà* e di *grandezza*, sfuggono ogni parola e ogni imagine *vile* (p. 19); in una parola, sono maestri di « quel decoro ch'è una delle basi e colonne della tragedia » (p. 16), e maestri ancora nella pittura de'caratteri tragici (p. 36). Dati questi pregi, data l'osservanza delle *unità* (p. 39 sgg.), contro le quali non peccarono, dato il loro ottimo uso (seguìto anche dall'Alfieri la prima volta che tentò la fortuna della scena) di far seguire alle tragedie qualche commediola o farsa per sollievo degli animi degli spettatori, urbanamente così esilarati (1), che altro occorreva per dichiararli maestri? Che importa che il Gorini-Corio rimproveri ad essi la rima, e qualche lambiccatura di concetti, s'egli, per ciò che riguarda la materia e la struttura del dramma, cerca d'accostarsi ai loro precetti e ai loro esempi? Com'essi tratta soggetti romani e greci (particolarmente quelli del ciclo troiano tanto cari ai raciniani); com' essi s'appiglia a soggetti turchi (2), a cui diè voga il *Bajazet* del Racine; a trattare con libertà licenziosa qualche episodio di storia moderna (3) l'au-

(1) Pag. 48. Sembrerebbe che al Gorini-Corio, il quale certo non amava nè i soggetti (p. 21) nè gli scioglimenti lugubri, e sapeva trovar modo di combinare in fine funerali e nozze (così, p. es., nelle tre tragedie citate nella nota precedente), cotesto espediente non dovesse parere necessario; ma in Italia, per far digerire le tragedie, solevasi frapporre agli atti degli sconci « intermezzi ridicoli », e ciò pregiudicava il decoro dello spettacolo tragico; e poi, in materia di buon gusto teatrale, bisognava pigliar norma da' Francesi. Usavano essi dunque certe commediole o farse, in cui spesso ridevano « a nostre spese, caricando l'umor italiano » e attribuendoci dei difetti, come la *gelosia*, « più tosto antichi che moderni »; ebbene, potevasi « render loro « la pariglia », ritraendo « il Guascone, il Petit Maître, il Volage », ecc., e ridere saporitamente, decentemente, come s' usa a Parigi. Il primo di tali componimenti prodotto dal Gorini-Corio è il *Guascone* (uscì colla *Rosimonda vendicata*, ed. cit., nel 1729; nel *Teatro* cit. segue l'*Ecuba*, vol. I), che ricorda il *Raguet* del Maffei.

(2) V. il *Meemet* (Maometto II), in *Teatro* cit., II.

(3) V. il *Duca di Guisa* (la storia del Davila vorrebbe esser la fonte), in *Teatro*, II. In cotesta tragedia c' è qualche flagrante imitazione del *Cid*. — Altri più tardi s' appigliarono a simili soggetti attinti alla storia moderna straniera, e fra costoro, perchè de' più vicini al Gorini, ricorderò Flaminio

torizza Tommaso Corneille col suo celebre *Comte d'Essex*; e finalmente a tentare la tragedia biblica, come nella *Giezabele* (1), lo guida il Racine, insegnandogli, meglio che non avesse fatto al Martello nel *Sisara*, l'arte di rapire il *colorito orientale* e lo *stile dei profeti* ai libri sacri, che fu studio di quanti in Italia conobbero (e chi non le conobbe?) l'*Athalie* e l'*Esther*.

Scarselli, autore d'un *Pietro il Grande o sia il padre della patria* (in *Tragedie* cit. dello Scarselli, Roma, 1755), lavorato su fonti storiche, che l'autore cita, di scarsa autorità, ma pur degne di maggiore rispetto. Pure l'aver inventati dei rapporti di parentela imaginarî tra personaggi storici e tutto un romanzo d'amore, sarebbe più perdonabile che l'aver atteggiato Pietro di Russia com'uno dei soliti Giunî Bruti.

(1) *Teatro*, I; ristampata anche in *Teatro italiano del sec. XVIII* cit., I. È indubbiamente la miglior cosa del Gorini-Corio, e non fa meraviglia che alcuno pensasse subito, non dico ad imitarla, ma ad emularla, assai infelicemente del resto. (Alludo al *Geu*, Faenza, Archi, 1736, del riminese Daniele Giupponi, che trattò, mescolandovi certe sue non peregrine invenzioni, lo stesso soggetto tratto dal cap. 8° del *Libro dei Re*; e lo trattò di nuovo in seguito (1739) in un'*azione sacro-drammatica* intitolata *La caduta di Gezabele*. Sul Giupponi, cfr. Tonini, *Coltura letteraria e scientifica in Rimini*, II, 308 sgg.; però, quanto al merito del *Geu* nessuno si fidi delle lodi che il Tonini gli dispensa). Il Gorini-Corio si tenne molto più stretto al testo sacro e rese con qualche abilità, specialmente nelle parlate del profeta Eliseo, lo stile biblico. La tirannica unità di luogo lo condusse a una quantità di assurdi, massimo questo: che Eliseo, odiato e cercato a morte da Giezabele, passeggi sicuro per le stanze di lei, e qui venga ad infiammare contro di lei l'animo di Geu. Giezabele è uno strano personaggio. A comprenderla bisogna ricordarsi dell'adagio: *quos deus vult perdere, amentat*; e veramente insensata si mostra fidandosi ancora di Geu, dopo ch'egli non le ha nascosto l'animo suo ormai soggiogato dalla parola d'Eliseo. Però la scena (atto IV, sc. 5ª) in cui Geu così le si scopre, ha qualche movimento drammatico e qualche bellezza. Giezabele gli ricorda quant'essa abbia fatto per lui: « di te mossa a pietade, io stessa | T'allevai qual mio figlio, ad « opre eccelse | Accostumai tua destra, ed in tua stessa | Religion tu fosti « instrutto: questo | Tu stesso lo volevi infin d'allora, | E infin d'allora d'ol« traggiare ardivi | Baal... | ed io | Concedea tutto al giovanil costume ». Non dovrei dunque, essa prosegue, temere di te; troppo tu mi devi, e troppo io ti conobbi sempre leale e generoso; ma non sei più quel di prima; innanzi a me ti turbi; presti ascolto ad Eliseo, che mi predice la morte per mano d'un de' miei più cari; dunque « Dimmi, hai tu forse in core, | Tu, « l'iniquo pensier, tu, l'empia idea, | Tu, d'oltraggiar chi t'ama, | D'assassinar « chi ti fe' grande? ». Geu risponde riconoscendo i grandi obblighi suoi verso la regina, negando d'odiarla, ma freddo e troppo misurato; ond'essa:

Io non so se le due tragedie di quel conte bergamasco, Pietro de' Conti di Calepio, che m'occorse fin qui di citare varie volte — il *Perdicca* e il *Seleuco* — ch'egli condannò a rimanere inedite, avrebbero fatto testimonianza che anche su lui potè l'influsso francese; ma io so bene che il suo *Paragone* — che il Carducci ritenne « dei migliori se non forse il migliore, tra i vecchi libri « italiani di storia estetica del teatro » (1) — quantunque in parte sia ispirato — e qui aveva ragione il Maffei (2) — a certe idee derivate dalla *Poetica* aristotelica, le quali ormai in Italia e in Francia non godevano più credito universale, riuscì in fondo una glorificazione del genio tragico dei Francesi e dell'*uso moderno* da essi introdotto. Di cotesto libro (3) sarà utile dir qualche cosa,

---

« Invan ti scusi, o Geu; mi fa spavento | Questa tua scusa istessa. | Altri « che un uom che ad opra orrenda aneli | Spavento si faria di ciò ch'io « dissi; | E tu franco ti stai? Tu mi rispondi | Con ordinata e non confusa « idea? | Hai preparata, è ver, la tua risposta? | Eran confuse tue parole « allora | Che di ciò non parlai; | Non ti confondi or che di ciò ti parlo: | E « l'uno e l'altro mi fa ugual spavento ». Geu la consiglia a non temer lui, ma Jehova; al che la Regina, incalzando: « Dunque, se il Dio che adori a « te chiedesse | La morte mia, tu che faresti allora? » Geu risponde: « Sospirerei; lo pregherei che ancora | Porgesse orecchio a sua somma cle« menza; | Gli offrirei del tuo invece il sangue mio; | Direi... ». E Giezabele, interrompendolo: « Ma se il volesse? ». La risposta di Geu è questa: « Ub« bidirei ». Qualche altro particolare della tragedia sarebbe pur degno di nota, ed io non esito a crederla per calore e solennità la miglior cosa del genere apparsa in Italia prima del *Saul*. Superiore è certo di gran lunga all'*Ester* della Francesca Manzoni (in *Teatro Ebraico*, Venezia, Valvasense, 1751, vol. II), all'*Attalia* di G. A. Bianchi (Bologna, Longhi, 1735), al *David perseguitato da Saul* del medesimo (Roma, Zempel, 1736), al *Gionata liberato* del medesimo (Roma, Zempel, 1737) e, per abbreviare l'enumerazione, a cui dovremo far più oltre qualche aggiunta, al *Davide penitente* di Flaminio Scarselli (Roma, 1744, e in *Tragedie* di lui, Roma, Barbiellini, 1755), che pure è tutta un mosaico di frasi bibliche, come si vede anche dalle innumerevoli citazioni di testi sacri, posti dall'autore a riscontro de' suoi versi.

(1) *N. Antologia*, 1° gennaio 1894, p. 19.

(2) *Osservazioni letterarie*, Verona, 1737, I, 267.

(3) Per le notizie biografiche sul Calepio (1693-1762) rinvio alla edizione citata del *Paragone*, Venezia, 1770. La prima ediz. uscì anonima a Zurigo, 1732, per cura del Bodmer, amico del Calepio. — Per le relazioni del Ca-

poichè nessun altro documento letterario del tempo potrebbe far più sicura testimonianza delle opinioni correnti allora sulla tragedia e sui principî che avrebbero dovuto regolarla o la regolarono.

XXIII. — Abbiamo già veduto come fin dal principio del settecento qualcuno (il Martello, ad es.) avesse guardato con occhio un po' scettico quel famoso principio che fine della tragedia dovesse essere la purgazione delle passioni mediante la compassione e il terrore (1); prevalse l'interpretazione più larga del testo, s'estese l'effetto della purgazione a tutte le passioni; ma, per i più, il principio rimase teoricamente intatto (2), e così l'accolse anche il Calepio. Un altro principio disceso da Aristotele e ancor ripetuto, era quello che il protagonista dovesse essere persona di virtù mediocre; e benchè ormai in teoria e in pratica esso principio avesse patito parecchie ingiurie (3), il Calepio l'accolse, modificandolo alquanto e concedendo che il protagonista fosse magari « uomo di gran virtù », ma « non esente da qualche difetto ». Orbene, senza purgazione delle passioni e protagonista non esente da qualche difetto, non v'è per lui « tragedia perfetta » (4), poichè

---

lepio con Gian Giacomo Bodmer, rinvio al recentissimo volume commemorativo, *J. J. Bodmer, Denkschrift zum CC. Geburtstag*, Zürich, Müller, 1900, pp. 252-276, nell'articolo: *J. J. B. und die italienische Litteratur.*

(1) Rimase però fermo e indiscusso il principio che, purgando o non purgando le passioni, tutte o soltanto alcune, la tragedia dovesse muovere la compassione e il terrore; e fra tanti discordi precetti, l'unico punto non controverso — diceva il Varano in un capitolo al Frugoni, che citeremo in seguito — fu questo: « Che svegliar la tragedia a poco a poco | Il terror « debbe e la misericordia ».

(2) Tra i pochi che non ne tennero conto, ricordo il Gorini-Corio, *Trattato* cit., pp. 10-11. Vero è però che quelli che l'accolsero non l'applicarono mai rigorosamente che alle opere altrui, criticandole.

(3) Il Becelli (*Novella poesia*, Verona, Ramanzini, 1732, p. 21) rifiuta recisamente il precetto aristotelico, secondo il quale s'erano condannate tutte le tragedie cristiane, in cui naturalmente il santo protagonista non poteva essere che persona di somma bontà (cfr. G. Bottazzoni, *Lettere discorsive* ecc., Napoli, 1733, p. 123).

(4) Egli giunge fino a interpretare non troppo restrittivamente certe re-

esiste una *perfetta tragedia*, ed è quella che si conforma a tutte le regole del genere — ma ciò non toglie — egli aggiunge — che alcune tragedie possano piacere anche trasgredendo coteste regole fondamentali (1), e che altre tragedie, in cui le regole furono osservate, riescano mediocri o cattive (2). In generale, coteste regole le osservarono gli Italiani, e fu gran merito; le trascurarono i Francesi, ed è grave difetto; ma questi in compenso hanno « dei tratti mirabili, ove si rappresentano i caratteri de' nostri « affetti sì vivamente, che sarebbe impossibile rinvenirne di si- « mili nelle tragedie italiane ». Potevano consolarsi dunque i Francesi e potevano senza scrupolo seguitare i nostri ad imitarli!

Altri passi del *Paragone* vogliono ancora essere qui richiamati: s'ascolti.

A formare la « perfetta tragedia » concorre il *mirabile*, che consiste « nell'orribilità derivata da mezzi inaspettati » e negli effetti delle agnizioni. I Francesi non ricorsero spesso a questa specie di mirabile, e invece dalla *inusitata grandezza* delle passioni fecero dipendere tutta la meraviglia delle loro tragedie. Gl'Italiani invece tennero fede agli antichi modelli, usarono largamente delle agnizioni; e parrebbe, ciò posto, che al Calepio non dovesse rimaner altro a desiderare; ma no: egli avrebbe ancora « desiderato che gl'Italiani avessero assai più curato anche gli « affetti compassionevoli che nascono tra chi nulla ignora: l'uso « dei quali avrebbe loro recato più varietà, ed una maggiore « imitazione della nostra natura; siccome è stato un gran « mezzo ai Francesi per acquistarsi dell'applauso ». I Francesi qualche volta abusarono degli *episodi*; ma nell'arte di legarli coll'azione principale sono abilissimi; soppressero il coro, parte integrante della *perfetta tragedia*, ma il coro sulle scene mo-

---

gole; non giunge però a respingerle. Loda l'uso e non l'abuso dello spirito filosofico che sostituiva la libera ragione al peso dell'autorità nelle questioni letterarie. *Paragone*, p. 7.

(1) Dà per es. la *Merope* del Maffei (pp. 14-15).

(2) Dà per esempi alcune tragedie di cinquecentisti nostri.

derne « non è più praticabile »; indulsero troppo agli amori; e questo biasimo non è raddolcito da scuse o da lodi (1); ma tutto il 4° cap. seguente è speso nell'enumerare e magnificare i *Vantaggi dei Francesi circa molti artifici spettanti l'ordine e la forma della tragedia*. Qui, e non paia poco, essi non temono rivali: sanno destramente informare lo spettatore di ciò ch'egli deve sapere per seguire l'azione intendendola, senza ricorrere a tediosi racconti fuor di luogo o a prologhi separati; dei *sogni* e degli *oracoli*, che ricorrono in tante tragedie nostre, usano parcamente; le loro scene e i loro atti si seguono « con naturale « dipendenza »; le loro catastrofi dipendono da necessità di cose, non da successi casuali (2), che potevano darsi o non darsi, e perciò « son più nel verisimile e nel persuasivo »; la lor maniera di presentare i personaggi sulla scena è tale che il pubblico comprende subito, senza sforzo, naturalmente, chi gli venga innanzi; al protagonista dànno la parte più lunga; curano che i personaggi non entrino in iscena inopportunamente e che il luogo ove li introducono sia « idoneo », cioè conveniente; fuggono le lunghe narrazioni e tutti i lunghi discorsi « nudi d'affetti »; evitano i soliloqui e gli *a parte* innaturali; proporzionano il numero delle scene nei varî atti; studiano che l'illusione dello spettatore sia intera, e ciò ottengono ponendo ogni attenzione a conservare la verisimiglianza nella successione delle scene, ponendo tra l'una e l'altra, ove occorrano, ragionevoli intervalli di tempo; inoltre, e questa è massima lode, vogliono e sanno essere moderni per piacere ai loro contemporanei. Non si perdettero dietro una cieca ammirazione degli antichi; chè le tragedie antiche « non sono sì « raffinate e perfette che non si possano migliorare », e le migliorarono di fatto; non essi soltanto, ma anche que' nostri che

(1) In una *Aggiunta* al *Paragone*, pp. 147 sgg., stesa certo nel 1754, quando furono pubblicate l'opere complete del La Motte, allega ciò che contro l'uso degli amori aveva scritto il La Motte stesso.

(2) Dunque, ciò che aveva detto innanzi del *mirabile* e delle *agnizioni* (che sono il più delle volte *successi casuali*) necessarie alla *perfetta tragedia*, così sfuma.

dietro il loro esempio s'attennero al gusto moderno; come si scorge paragonando l'*Ifigenia* del Martello a quella d'Euripide, che scapita al confronto.

E qui possiamo fermarci, poichè nel rimanente del *Paragone* nulla c'è che discordi dal significato delle parti esaminate e riassunte. L'avanzo di preconcetti scolastici, che sta in fondo alla critica del Calepio, quell'idea della *perfetta tragedia* ch'egli stabilisce *a priori*, fondandola sul dogma aristotelico, non possono trarre in inganno nessuno sulla vera natura del suo gusto e sull'origine di esso (1). Quei rancidumi furono ancora a sazietà ripetuti, più o meno fedelmente, per anni ed anni (2), e presi a base di molti giudizi, specialmente quando si trattasse di dimostrare che questa o quella tragedia, e in particolare le francesi, non rispondevano ai principî « sostanziali » (la parola è del Calepio) del genere, e che di cotesti principî, « sostanziali » sì, eppure trascurabilissimi, noi Italiani eravamo stati molto più zelanti osservatori; ma per quanto non conseguissero il fine di purgar le passioni con la compassione e il timore, per quanto non avessero protagonisti dotati di mediocre virtù, ecc., le tragedie francesi dilettavano con la perfezione tecnica del congegno scenico, rapivano con il calore degli affetti e la nobiltà de' sentimenti, sorprendevano con la grandezza e profondità delle passioni, apparivano quindi più degne d'invidia e d'ammirazione che di disprezzo; e da esse quindi si dovè prendere principalmente la norma dell'arte. Tornare agli antichi era un sogno chimerico; la Spagna era accusata d'aver corrotto ogni gusto in Italia, non escluso il gusto drammatico; mal noto e mal famato era il teatro inglese; una forma di dramma tragico ori-

---

(1) Dichiaro che non so concepire il Calepio quale un campione di quel « Kampf gegen den französischen Pseudoklassizismus », che secondo L. Donati (loc. cit., p. 246), « hatte sowohl in Italien als auch in Deutschland « die gleiche Ursache: verletztes Nationalgefühl »; e che non so vedere nelle sue dottrine nessun punto di contatto sostanziale colla critica del Lessing.

(2) Cfr. FRANCESCO MARIA ZANOTTI, *Dell'Arte poetica, ragionamenti cinque: Della Tragedia.*

ginale, nazionale, non era apparsa e non appariva in Italia; che restava dunque da fare agli Italiani, entrati in concorrenza coi Francesi nell'arringo tragico, se non imitare i loro emuli? Ma l'imitazione non si scompagnò quasi mai da qualche velleità d'indipendenza teorica o pratica.

XXIV. — Già discorrendo del Martello abbiamo notato com'egli non si facesse scrupolo di mostrarsi poco disposto a venerare le sacrosante leggi delle unità di tempo e di luogo, e gioverà avvertire anche che quand'egli esponeva quelle sue proposizioni ereticali, in Francia il La Motte non s'era ancora levato contro i dogmi accettati da' suoi connazionali. Il La Motte però non fece scuola; la risposta datagli dal Voltaire (1729), povera e fiacca com'è, parve troncare la questione, e i Francesi seguitarono per lunghi anni a gloriarsi d'essere stati « les premiers d'entre les « nations qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre » (1). In Italia invece anche tra i più caldi ammiratori del teatro francese — basterebbe citare il Metastasio (2) — non mancarono coloro che, sul punto delle unità, pensassero colla propria testa. Ho detto delle unità, ma avrei piuttosto dovuto dire d'una unità: quella di luogo; chè contro l'altra fu assai minore l'ardimento. Il Martello volle dimostrare bensì che nelle *Trachinie* l'unità di tempo non è rispettata; non accettò nessun numero preciso d'ore entro cui contenere lo svolgimento del dramma, nè quattro nè dodici nè ventiquattro; ma d'altra parte riconobbe necessario di non allargare di soverchio i limiti del tempo, per non togliere

---

(1) VOLTAIRE, *Préface d'Œdipe* (1729), in *Théâtre* de Voltaire, Paris, Didot, 1801, I, 59.

(2) A compiere la storia delle relazioni del teatro nostro col francese nel secolo XVIII sarebbe stato necessario esaminare l'opera dello Zeno e del Metastasio; l'angustia dello spazio mi costringe invece a rimandare semplicemente il lettore ai cenni del Dejob sull'argomento (*Etudes* cit., pp. 41 sgg.). — Le opinioni del Metastasio sulle unità sono ben note; e per gli scrittori nostri che ebbero parte nella questione, innanzi all'età romantica, dei quali non faccio cenno, rimando al libro del MORANDI, *Voltaire contro Shakespeare* ecc., Città di Castello, 1884, pp. 85 sgg.

all'azione quel meraviglioso che nasce dal veder compiersi in un breve periodo un grande rivolgimento di casi e di fortune. Era il più ingegnoso argomento che si potesse addurre in difesa della legge; eppure i più accesi sostenitori d'essa non se ne valsero. Il Becelli (1) e lo Zanotti (2) accennarono a entrambi le unità, e d'entrambi si mostrarono poco teneri; di proposito però non si fermarono a combatterle. Diceva il Becelli che pei begli occhi d'Aristotele non si dovesse « sconvolgere e accorziar la natura » (ma bisognerebbe vedere se per caso non l'abbia *accorziata* e *sconvolta* nelle sue due tragedie: *Oreste vendicatore* e *Mustafà*, rimaste inedite); dichiarava lo Zanotti di non comprendere « perchè « l'azione dovesse essere men compassionevole e men bella, « quando seguisse in due giorni, o in tre, o anche più, e, così por- « tando la varietà degli accidenti, passasse da un luogo ad un « altro »; ma non osava aggiunger altro.

Contro la semplice unità di luogo invece furono più vigorosi gli assalti, e le infrazioni del precetto non mancarono. Lievi infrazioni del resto; chè i mutamenti di scena, ove occorrono, si contengono sempre in un ambito molto ristretto e rappresentan luoghi tra loro vicini; nondimeno anche tali piccole licenze erano rigorosamente vietate. Qualcuna se ne prese il Martello (nel *Sisara* e nel *Quinto Fabio*) e lo seguì il Baruffaldi, nella cui *Giocasta la giovane, tragedia di scena mutabile* (3), composta contro l'uso corrente « nella farragine di tali poemi », si passa da una *camera regia* a un *passeggio fuori di città*, e quindi a un *giardino*, a un *cortile*, a un *tempio*, a una *sala regia con trono* e finalmente a una *prigione interiore*. Un sol cambiamento di

(1) *Novella poesia* cit., p. 45.

(2) *Opere scelte* di Fr. M. Zanotti, Milano, Classici Ital., 1818, I, 72.

(3) Faenza, Maranti, 1725. V. il lungo *Discorso* premesso dal Baruffaldi a cotesta sua tragedia, dove spiega anche i modi da lui imaginati per effettuare rapidamente e senza disturbo degli spettatori i cambiamenti di scena. La *Giocasta* è una delle più compassionevoli tragedie del tempo, ed è ricalcata sulla *Antigone in Tebe* del bolognese co. Antonio Zaniboni, *opera tragica* in prosa (1724).

scena (altri veramente ne sarebbero occorsi, ma forse all'autore parve già troppo ardimento quel primo ed unico) avviene nella già citata *Ifigenia* di G. R. Carli, il quale diffusamente ne ragionò nel discorso ormai più volte ricordato *Dell'indole del teatro tragico;* opponendo ai « Poetografi » cocciuti nell'affermare che « sarebbe contro natura il ritrovarsi in una stanza, e poi pas- « sare ora in un giardino, ora in una sala, stando sempre seduti « sopra una scranna », una serie di domande molto stringenti (1) e d'argomentazioni molto persuasive. Altri violarono l'unità di luogo senza farne motto, contenti forse di essere censurati dai dotti, pur di piacere al popolo (2) che doveva trovar di suo gusto la varietà dell'apparato scenico; e così fecero, p. es., G. Gozzi (3), il suo amico Stefano Carli, del quale tra poco dovremo ricordare l'unica tragedia, il Ringhieri, di cui pure faremo cenno, in quasi tutte le moltissime sue, e finalmente A. Verri con più deliberati e più alti propositi.

XXV. — Il titolo stesso, sotto cui raccoglieva le sue due tragedie (4), ci avverte che il Verri era conscio d'uscire con esse

(1) « Ma non è ora » — diceva il Carli — « nei tempi nostri contro na- « tura, che un negozio s'incominci, s'inviluppi e si sciolga nel medesimo « sito? Che in questo luogo venga il re, la donna, il servo..... Che in quel « luogo stesso si trattino gli affari pubblici e i più segreti? e che dove una « volta taluno ebbe pericolo della vita, francamente di nuovo ritorni senza « sospettare cosa alcuna, perchè l'azione abbia il suo effetto? ». Cito dalla prima ediz. del '46. Quanto al tempo, il Carli s'accontenta di dire ch'esso non debba essere troppo lungo.

(2) Diceva il Savioli (lettera premessa all'*Achille* cit.) che non rispettando le regole si era certi di essere censurati, e rispettandole si era poco sicuri di piacere al pubblico.

(3) Nell'*Isaccio* (atto IV, sc. 7ª). Del Gozzi poeta tragico diremo qualche cosa più oltre. Qui noto che anche in un'altra tragedia simile per l'argomento, d'autore veneziano, l'*Alessio Comneno, ossia i Veneziani a Costantinopoli*, del N. U. Lucio Antonio Balbi (da non confondersi con Francesco Balbi, pur traduttore e autore di parecchie tragedie) è violata l'unità di luogo, e la violazione fu ripresa dal raccoglitore del cit. *Teatro applaudito moderno*, che pur inserì nella sua collezione quella tragedia (vol. XXXIV).

(4) *Tentativi drammatici* del C[avaliere] A. V., Livorno, Falorni, 1779, cioè la *Pantea* e la *Congiura di Milano*.

dalla via trita; e infatti, in una lettera al fratello Pietro, 18 aprile 1778 (1), egli dichiarava che quelle tragedie erano frutto dello studio d'Omero e dello Shakespeare; maestri insoliti ai bene o mal coturnati poeti italiani nel settecento. Che cosa credesse d'aver derivato da Omero il Verri, io proprio non so; qualche altra eco più distinta vi si sente, ma di voci meno antiche (2); lo Shakespeare però fu veramente, per la *Congiura di Milano* almeno, l'ispiratore più prossimo e più continuo dell'ardito gentiluomo lombardo, che la sonnolenta aria di Roma e l'età non avevano ancor divezzato dalle audacie della sua giovinezza. E non ispiratore perchè abbia suggerito questo o quel detto, questa o quella scena (anche riscontri di tal genere si potrebbero tro-

(1) Per lo studio delle tragedie del Verri son da vedere parecchie delle *Lettere inedite* d'Alessandro, pubblicate dal Casati, ma specialmente le lettere inserite dal Maggi nella biografia d'Alessandro.

(2) La *Pantea*, storia d'« illustri ed infelici amanti », congiunti in vita e in morte dalla fedeltà e dalla sventura, ha l'enfasi sentimentale delle *eroidi* inglesi e francesi (voglio a questo proposito ricordare che nel '79 appunto C. C. Rezzonico nel *Ragionamento sulla volgar poesia* premesso alla grande ediz. delle *Opere* del Frugoni, dichiarava l'*eroide* « utilissima, e quasi il « tirocinio d'un giovane poeta che impara il lavoro arduo d'una tragedia »), l'enfasi convulsa dei *drammi lagrimosi*, la tetraggine e la malinconia del Young e d'Ossian. S'ascolti, p. es., Abradata, l'appassionato e fedele e mesto Abradata, che s'avvolge tra le tenebre, cercando la sua Pantea: « Propizia « almen tu scendi ad Abradata, | O cieca notte, se per lui maligna | Fu la « luce del ciel! Luce odiata | D'un tristissimo dì! Febo, che i raggi | Porgesti « iniqui a rischiarar sì indegni | Eventi, ah non risorgi! Rivedrai | Fors'altro « che ruine? Taciturna | Diva del sonno, tu benigna ascondi | Colle vast'ali « tenebrosa e cheta | D'un disperato cor l'audace idea ». E la disperata idea è di ritrovar l'adorata sua donna, per morire con lei. Le tenebre la secondino: « E tu, placida luna, che agli amanti | Fausta risorgi, e conscia ne' « misteri | Delle fiamme segrete, or ben dimostri | Il tuo favor celando nella « densa | Opacità dell'atre nubi il volto, | S'altre volte invocai nelle not- « turne | Marce, o dentro i deserti, o ne' perigli | Del procelloso mar, dal « tuo splendore | Benigna scorta, ora il tuo raggio temo ». — Nella *Congiura di Milano* invece si sente, come avvertiva già il Carcano (loc. cit., p. 560) l'eco di G. G. Rousseau, e specialmente del *Contratto Sociale*; nè ce ne meraviglieremo noi al pari del Carcano, perchè sappiamo che vi fu un tempo in cui Alessandro confessava al fratello Pietro (lettera da Parigi, maggio '68, in *Lettere e scritti inediti* citati, III, 169) di sentirsi « assai repubbli- « chista ».

vare, ma non sarebbero i più importanti e i più evidenti) quanto perchè ha suggerito piuttosto la *forma* del dramma. E quando dico forma, non intendo qui d'accennare alla struttura indipendente dalla unità di luogo (1), intendo invece qualche cosa di più intimo e di più raro. Non abbiamo infatti nella *Congiura* una tragedia aulica delle solite, in cui, p. es., il tiranno passeggi truce, perverso, subdolo, ma rivestito sempre di tutta la maestà regale; G. Galeazzo è un mostro di dentro, ma di fuori non s'atteggia a spauracchio; e come Cesare o Riccardo III non parlan sempre solenni, così egli non rifugge dalla celia, dagli atti famigliari, anche quando più grave è la cura che lo rode (2). L'ironia è per lui un' espressione abituale, e si compiace anche delle ironie, delle arguzie, dei lazzi altrui. Girami, Gallomoro, Cordiero, che gli stanno intorno, non vestono quasi mai l'abito di cerimonia, e in abito di cerimonia non declamano o congiurano contro di lui il Montano, il Visconti, l'Olgiato, il Lampugnano; così che il Verri, accortosi d'avere « abbassato il coturno, per seguire la natura « del costume, descritto secondo la storia » (*Prefazione*), rinunciava a intitolare la *Congiura* tragedia. Nè soltanto il « costume » è descritto « secondo la storia », ma secondo la storia è intessuto tutto il dramma. Non abbiamo qui infatti sopra un' esile base storica una macchinosa soprastruttura imaginaria, non un intrigo ingegnosamente combinato; poco o nulla l'autore inventa, gli elementi essenziali dell'opera egli li ricava dal Corio e dal Machiavelli; egli drammatizza la storia con efficacia d'arte infinitamente minore, ma con procedimento identico a quello dello Shakespeare (3).

(1) La scena muta dalla casa del Montano alla reggia di G. Galeazzo, e dalla reggia alla piazza di S. Stefano. La scena poi muta anche nel corso degli atti. Così nel V.

(2) Vedi, p. es., atto II, sc. 1ª.

(3) Ho già detto che lo studio dello Shakespeare è nella tragedia del Verri evidente meglio per le rassomiglianze generali, che per le particolari; ma certo varî tratti d'essa ricordano in special modo il *G. Cesare*; per es., il grido di Cinna (atto III, sc. 1ª) diventa il grido del Lampugnano (atto V,

Sotto molti aspetti cotesta non buona, eppure arditissima tragedia del Verri, sarebbe degna d'attenzione; poichè la rendono singolare la sanguinosa catastrofe (un vero macello che avviene sotto gli occhi degli spettatori), la sprezzatura dello stile, la ricchezza del colore locale e, diciamo anche, la filosofia (e non dirò sentimento politico) che la informa. Ma ciò che più la rende degna di ricordo è ch'essa rappresenta la prima vera tragedia di soggetto storico nazionale che abbia avuto l'Italia.

XXVI. — Verso l'età in cui il Verri compose la *Congiura* si faceva più insistente il grido che ormai convenisse lasciare da parte Greci, Romani, Turchi, Persiani, ecc., per volgersi a tempi, a luoghi, ad uomini da noi meno remoti, e a *celebrare domestica facta;* nè io negherei che lo strepito levatosi in Francia intorno al *Siège de Calais* del De Belloy (1765) — il *François II* dell'Hénault (1749) fece assai meno strepito — contribuisse a rafforzare il desiderio d'attingere alla storia nazionale i soggetti tragici; ma e quel desiderio da noi fu espresso prima che in Francia se ne parlasse, e tra noi, per tutto il corso del secolo, la scelta dei soggetti fu molto più libera e varia che non presso i Francesi; sicchè, tra i pochi indizî d'indipendenza, non va trascurato cotesto.

È vero che di nazionale, di medievale o di moderno in fondo ai drammi ricavati dalla nostra storia non c'è quasi mai nulla; la storia domestica non è più rispettata della greco-romana o dell'orientale, secondo il principio poche volte chiaramente confessato, eppure generalmente seguìto, che la verità de' fatti e de' costumi in tragedia non si commisurasse alla realtà storica, ma all'esigenze del genere tragico (1); nondimeno è giusto ricor-

sc. 4ª): « Libertà, libertà »; la morte del Montano (atto V, scena ultima) richiama la morte di Bruto (atto V, sc. ultima), e va dicendo.

(1) Si notino queste parole dell'autorevole ed espertissimo Francesco Maria Zanotti (*Op. cit.*, p. 94): « Sono alcuni i quali studiano nelle istorie « e grandemente si affaticano per rintracciare quali veramente fossero i « costumi delle persone che vogliono introdurre nelle tragedie, e credono di « conseguire la somiglianza, facendoli tali appunto quali furono. E questi

dare che i nostri si volsero alla storia nazionale prima e più spesso dei Francesi. Così il march. Ubertino Landi (1) intitolò due sue tragedie (rimaste, a quanto pare, inedite) da *Corradino* (2) e da *Alessandro Farnese;* il Capasso nell'*Otone* (1718) volle ritrarre l'odio implacabile d'una donna italiana, la vedova del tribuno Crescenzio, contro l'imperatore che le aveva ucciso il marito (3); il march. Antonio Ghisilieri riabilitò (ahi, come conciandola!) *Giovanna I regina di Napoli* (4), ingiustamente perseguitata ed oppressa dal cognato Lodovico d'Ungheria, e trionfante alla fine, in premio di quegli innocenti e candidi costumi che la fecero ben degna di comparire sulla scena sotto spoglie di modesta *pastorella*, col tenero nome di *Nice*; Giovanni Leone Semproni,

---

« prendono fatica inutile »; chè « i costumi veri delle persone possono tal- « volta esser contrari all'intenzion della favola ».

(1) (1687-1760). Di lui, che spesso è ricordato in libri e carteggi della prima metà del settecento, ripete le notizie già date dal Corasi, il Cerri, in *Appendice alle Memorie per servire alla storia letteraria di Piacenza* (del Poggiali), p. 37. Fu compagno al Martello nel viaggio da Genova a Parigi.

(2) Il soggetto di Corradino fu trattato verso la fine del secolo XVIII (Napoli, 1789) da Mario Pagano, ed è da vedere ciò che nella prefazione a cotesto suo *Corradino* scrisse intorno alla convenienza di compor tragedie su soggetti nazionali.

(3) Non è certamente un miracolo d'originalità e di fedeltà storica; pure l'*Otone* del Capasso non è tutto tragedia delle solite. Il decoro, il famoso *decoro*, non vi è rispettato nè in Giulia assetata di vendetta, nè in Adelaide imperatrice; una Messalina impurissima e sfrontata. Gli amori adulteri e le passioni sensuali erano di regola banditi dalle scene tragiche, quando la maledizione di qualche Dio non le rendesse fatali. Così pure non so d'altre tragedie del tempo dove una regina adultera finisca col suo drudo sul rogo e dove la reità sia decisa mediante una *prova del fuoco*.

(4) È in *Poesie* del Ghisilieri, Bologna, Pisarri, 1719, p. 155 sgg. Sul Ghisilieri (1685-1734) v. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, al nome. Della tragedia non occorre dir altro che è tutta un insipido e sdolcinato romanzetto amoroso. Tutti sono innamorati là dentro: Giovanna, del fido consorte Luigi di Taranto; Lodovico d'Ungheria e Corrado suo capitano, di Giovanna travestita da *Nice*; Ghiliforte, fratello di Lodovico, è amante riamato d'Ismene, sorella di Giovanna. Sicuro, Giovanna ha, come Antigone, una sorella che si chiama Ismene!; e a proposito di fedeltà storica, importa avvertire che, nelle nostre tragedie del settecento, con nomi greci sono spesso battezzati personaggi d'ogni tempo e d'ogni paese.

urbinate, compose un *Conte Ugolino* (1), ed altri poi s'invogliarono del fiero caso; il Baruffaldi ci diede un *Ezzelino* sospettoso, iniquo, atroce, ma soprattutto innamorato; non però così brutale ne' suoi desideri amorosi come più tardi lo fece un canonico bassanese (2); quel Giannantonio Bianchi, che ora non ricorderò

---

(1) Roma, 1724. Altri più tardi ripresero il medesimo soggetto: A. Rubbi (*Ugolino conte de' Ghirardeschi*, Bassano, 1779), e un *Pastore della colonia Virgiliana* (*Il Conte Ugolino*, tragedia inedita, Venezia, Rosa, 1807), il quale aveva composta la sua tragedia dantesca (che ha un prologo recitato dall'*Ombra di Dante* e di versi danteschi è seminata tutta) fin dal 1773, affidandola all'Albergati, perchè la facesse recitare; ma inutilmente.

(2) La prima ediz. è di Venezia, Valvasense, 1721; fu poi ristampato più volte. Io ho sott'occhio l'ediz. di Padova, Conzatti, 1743. Il succo della favola è questo: Ezzelino follemente invaghito d'Amabilia, condanna a perire la propria moglie Beatrice, la quale è salvata da Azzo d'Este, che toglie stato e vita al tiranno. Il Baruffaldi ha voluto ritrarre Ezzelino nella condizione di spirito ch'egli manifesta al suo ministro Ansedisio: « D'un tedio cruccioso « ho l'alma piena | Che non mi lascia in pace, e me medesmo | Rende odioso « anche a me stesso. Amore, | Odio, timor, vendetta, ira e sospetto | Com« batter sento del mio cor nel campo. | Odio Beatrice, amo Amabilia, e « temo | D'Azzo le insidie e del suo Nunzio, e mille | Fantasmi mi si aggiran « per la mente. | Dolce cosa non è sempre sul trono | Seder, e il popol man« sueto intorno | Vedersi ad un sol cenno ubbidiente. | Quell'alta signoria « ch'io tengo in questa | Città di mio non ben sicuro acquisto | Germoglia « da ogni lato e bronchi e spine, | Nè val troncarle, chè ne spuntan « sempre | Altre più velenose e più mordaci ». E il bel saggio basti! — Il canonico bassanese a cui accennavo, Giammaria Sale, amico del Roberti, che lo lodò, compose, intorno al '70, la *Bianca*, trag. intitolata da una eroica donna di Bassano, che difende la patria e la propria castità di sposa contro Ezzelino, il quale poi con l'oro e l'armi espugna la città, e con la violenza più brutale (Sempre | È lo stesso Ezzelin, nè il cangia amore; atto II, sc. 6ª) sfoga le libidinose voglie su Bianca, che appare sulla scena (atto V, sc. 1ª) scarmigliata, discinta, con tutte le tracce visibili (!) dello stupro patito, e dice ad Ezzelino (atto V, sc. 2ª): « Sei pago? sei contento? Eccoti innanzi | Di « tue laidezze un misero trofeo »; indi corre ad uccidersi. E all'annunzio che Bianca è morta, poichè non volle sopravvivere al disonore, Ezzelino si turba e trema: « Ah! lungi omai | Da qui si fugga. In ogni oggetto io « scerno | Del mio cieco furor vestigi impressi. | Si fugga lungi. Ahi! chi « la pace spera | Ne' delitti trovar, quanto s'inganna! » — e con questo *fabula docet* ha termine la tragedia, che il co. Orsini giudicò degnissima della sua raccolta. Il Sale, bassanese, prepose alla sua tragedia la seguente epigrafe: « Trattando argomenti ateniesi, a ragione meritò Euripide il nome « di amatore della patria ». — Sulla *Bianca* si veda la lettera 3 maggio

per l'ultima volta, costruì un molto intricato romanzo d'amori, di gelosie, di congiure, di virtù eroiche in tre lunghissimi atti di plumbea prosa, e l'intitolò *Matilde* (1), la gran contessa di Toscana, amante riamata di Guelfo di Baviera, insidiata da Ugone suo generale, che di stirpe regia longobarda, sdegna il vassallaggio, agogna alla corona d'Italia e cerca perciò un complice in Gisulfo, prefetto delle milizie, il quale pur nutre segretamente in cuore cupi ambiziosi disegni di grandezza, poichè nelle vene gli scorre il sangue degli antichi re visigoti. E la buona e pia Adelaide, figlia d'Ugone, promessa a Gisulfo, calunniata come segreta amante di Guelfo, salva finalmente, a prezzo di crudeli dolori, la sua adorata sovrana, e s'elegge, per ristoro di tanti travagli, la pace del chiostro. Anche Ugone, pentito di sue perfidie, e generosamente perdonato da Matilde, rinunzia al mondo e si rifugierà in un eremo; il gran peccatore e la vergine innocente anelano ad un asilo di pace e di preghiera; ed è forse la prima volta questa che nel chiostro si trovi la soluzione d'una tragedia (2).

Altri, specialmente sul tardi, pescarono soggetti nella storia d'Italia; ma forse con maggior frequenza che altrove tali soggetti storici trovarono cultori nel Veneto (3). Io dirò in particolare appena qualche cosa di Gaspare Gozzi, delle cui tre tragedie

---

1775 del Roberti (*Opere* di lui, Bassano, 1790, XI, 185) al Sale, dove il gesuita incuora il canonico a stampare la sua tragedia, benchè fosse d'argomento patrio e senza re e principesse per attori. Ottima parevagli l'idea di attingere alla storia nazionale, come avevano fatto i Greci. Offendevalo solo il troppo scoperto negozio dello stupro e la versificazione negletta.

(1) Tragedia composta nel 1719, pubblicata a Bologna, Longhi, 1722, insieme alla *Jefte*, sotto il titolo di *Tragedie sacre e morali*.

(2) Nè soltanto cotesta particolarità la rende notevole; è pur notevole per la complessità di due caratteri, Gisulfo e Ugone, e per la ricerca, non sempre infelice, d'effetti drammatici violenti e di colpi di scena inattesi.

(3) Il veronese co. Alessandro Carli (1740-1814 — di lui non abbiamo una biografia, e desumo gli anni tra cui visse dalla lapide sepolcrale che gli fu posta nel chiostro di S. Bernardino a Verona), fin dal 1769, stampò *I Longobardi*, dedicati a Cesare Beccaria. Poi G. Pindemonte compose il suo *Mastino della Scala*; il bergamasco co. Antonio Moroni trasse dalla storia di Genova

originali (1), due, l'*Isaccio* (1755) e il *Marco Polo* (1755), già citate ad altri propositi addietro, ricordano uomini e imprese celebri nella storia di Venezia.

Analizzare seriamente e minutamente coteste *rappresentazioni sceniche* (di chiamarle tragedie, il Gozzi non osò, e ricorse a una incerta denominazione, alla quale s'appigliavano quanti sapessero d'uscire, o per la natura del soggetto o per la forma, dalle leggi canoniche del genere), sarebbe tempo perduto. Nè Eufrosine « moglie del tiranno di Bisanzio », che quantunque ripudiata, s'adopera per salvare l'indegno dal castigo che l'armi de' crociati gli minacciano; nè la principessa cretese Eudosia, moglie esemplare del principe Alessio; nè la sua « seguace » Leontina; nè Guido di Vossernai, che non vorrebbe prendere Costantinopoli; nè Enrico Dandolo che la vuol prendere e la prende in barba al « duce dei Franchi », per i begli occhi d'Alessio,

---

il soggetto della sua *Calista* (Bergamo, Antoine, 1788); Lucio Antonio Balbi nell'*Alessio Comneno ossia i Veneziani a Costantinopoli* (*Teatro moderno applaudito*, vol. XXXIV) ricordò la stessa impresa commemorata dal Gozzi nell'*Isaccio*, ecc. Ma s'aggiunga ancora qualche esempio. Raimondo Cecchetti d'Oderzo (a testimonianza del co. Bernardino Tomitano che ne scrisse la vita, in *Nuova raccolta di operette italiane in prosa e in versi inedite e rare*, Treviso, 1795, VI, 3 sgg.) lasciò inedita una tragedia: *Anna Erizzo in Negroponte*, sullo stesso tema della *Erizia* del co. Stefano Carli (Venezia, 1765), ripreso più tardi ancora da Vincenzo Antonio Formaleoni (su di lui cfr. Tipaldo, III, 332) che, geografo di professione, attese a compor tragedie storiche: un *Vitichindo* e un *Canuto* rimasero inediti, ma uscirono per le stampe un *Berengario*, una *Caterina Regina di Cipro*, oltre l'*Anna Erizzo* (Venezia, 1785).

(1) Di *Gaspare Gozzi poeta drammatico* (estr. dal *Giornale Ligustico*, an. XX, Genova, 1893) s'occupò il Foffano, toccando dell'*Elettra* (1743), della *Medea* (1746) e dell'*Edipo* (1749), ch'egli ritenne « raffazzonate » sulle corrispondenti tragedie del Crebillon, del Corneille e del Voltaire; mentre invece l'*Elettra* e la *Medea* corrispondono, come liberissime traduzioni, alle due tragedie omonime del Longepierre. Il Gozzi s'era accinto a tradurre e a ridurre dal francese per impratichirsi del mestiere: « Or fo com'uom » — diceva nella dedica dell'*Elettra* a Lorenzo Marcello — in *Opere*, Bergamo, 1828, XIV, 6 — « che per tentar le vie | Del pelago profondo, in altrui « legno | Comincia il corso ..... | Tempo verrà di poi ch'entro a quest'ac- « qua | Spiegherò vele anch'io con lieti augurî ».

che lo segue e piagnucolando gli si raccomanda, sono persone, od ombre, che importi di far conoscere. E a nessuno importerebbe sentire ciò che Marco Polo fa alla corte di Cublai imperatore dei Tartari per difendere sè stesso dalle calunnie degli astrologi e dei figli dell'imperatore (la violenta Tacuba e il rozzo Badur) o per assicurare la felicità di Sivene, figlia del re di Quinsai, amante riamata del principe indiano Hilam, che militando nell'esercito Tartaro, accampato sotto Quinsai, è pure amato da Tacuba; la quale però alla fine deve rassegnarsi a lasciare Hilam a Sivene, e ad andare sposa, accompagnata nel lungo viaggio da Marco Polo, al re d'Etiopia. La storia e l'arte furono così maltrattate dal Gozzi, ch'è pietà doverosa lo stendere un velo su cotesti suoi peccati drammatici (1), nei quali rileveremo soltanto due particolari proprietà che possono renderli degni di nota. Sì nell'*Isaccio* come nel *Marco Polo* il Gozzi dà a Venezia quell'onore di lodi che il Martello dava nel *Procolo*, nell'*Euripide* e nel *Quinto Fabio* alla sua Bologna; è l'amor patrio municipale, che si manifesta per tal modo in un tempo in cui l'amore e l'orgoglio d'una patria più grande non avevano ancora riscaldata nessuna tragedia (2). Ma il Gozzi nelle sue non mise soltanto i proprî sentimenti di veneziano innamorato della sua

(1) Fortunati peccati del resto, se piacquero al pubblico quando furono esposti sulla scena, come attesta Carlo Gozzi (*Memorie inutili*, I, 132-33), il quale però avvertiva che non sarebbero più piaciuti mentre scriveva quella parte delle *Memorie*, nell'80.

(2) Le lodi di Venezia suonano più volte in bocca d'Enrico Dandolo; il quale, per esempio, quando vuol dissipare il sospetto ch'egli aspiri alla corona di Bisanzio, dice ai capitani crociati: « Ah! qual impero | Può lusin« garmi il cuore? In sen nudrito | Della bell'Adria, ed educato in grembo | Di « sì cara città, sol la sua gloria | Pregio e la libertade » ecc. (atto II, sc. 9ª). Anche Marco Polo esalta spesso Venezia (atto I, sc. 4ª), e quando (atto V, sc. 10ª) Cublai gli offre la corona di Quinsai, che senza spargimento di sangue, grazie all'arte del Veneziano, si è arresa, rifiuta e dice: « Signor, « del generoso atto commosso io sono, | Ma la mia cara patria val più d'un « regno e un trono. | Nudrito fra pensieri d'uguaglianza felice, | Questa solo « m'alletta, lasciarla a me non lice. | Libero cittadino d'una città beata, | Vita « non vedo altrove per me più fortunata », ecc.

città; vi sparse anche largamente i proprî sentimenti di filantropo e di filosofo, odiatore d'ogni impostura e d'ogni violenza, amico del progresso e dell umanità. Cotesti sentimenti accennati anche nell'*Isaccio*, profusi nel *Marco Polo* (1), son poi tutta la sostanza dell'*Antiochia*; in cui il protagonista è l'Ignoto, « filosofo buono », che Elleno, « filosofo cattivo », tenta di rappresentare all'imperatore Teodosio come cospiratore e ribelle, perchè nell' « antro » remoto dove alberga, accoglie e soccorre i miseri; ma l'Ignoto confonde il suo calunniatore e dimostra l'innocenza di quelle dottrine d'uguaglianza e di fratellanza ch'egli difende in faccia a Teodosio stesso, parlandogli prima come « l'uomo all'altr'uomo » e poi come « al suo signore il suddito » (2).

---

(1) Marco Polo in mezzo ai Tartari ha portato i lumi della filosofia, incomoda specialmente agli astrologi, o sacerdoti, di quel paese; i quali pensano: « Poichè quell'uom latino pervenne a questa corte | In tal guisa è « cambiata di noi tutti la sorte, | Che ognuno per la strada, misero, impo- « verito, | Andiamo strologando di trarci l'appetito » (atto I, sc. 1ª). Essi l'odiano dunque e cercano di togliergli il favore che Cublai gli ha accordato; ma Cublai, a cui la filosofia ha aperto gli occhi, li conosce e li giudica così: « Son necessarî al regno questi amici del cielo | Ma guai se il « core è falso e s'è mentito il zelo » (atto III, sc. 3ª). Intanto Marco Polo smaschera le loro imposture e sventa le loro cabale; i principî di umanità e di ragione ch'egli predica e ch'essi combattono, trionfano a dispetto degli impostori e de' retrivi. Vedasi come Marco Polo patrocini la causa della pace (atto I, sc. 4ª) ed esalti l'opere pacifiche e filantropiche di Fanfur re di Quinsai, che apre scuole pe' giovani, ospizî pe' vecchi, spedali pegli infermi, opere ben più gloriose d'ogni conquista (atto III, sc. 6ª).

(2) Cotesta *scenica rappresentazione*, che nell'*Avvertenza a chi legge* è però chiamata dal Gozzi *tragedia*, fu bene accolta, egli dice, da coloro che ne « intesero tutto l'artificio », ma non dai più, « per non esservi amori ». Nè amori, del resto, nè azione, nè intreccio, nè affetti, nè qualsiasi principio d'interesse drammatico; più languida, fredda e stucchevol cosa è difficile imaginare. La sostanza della tragedia è, com' ho detto, la filosofia dell'Ignoto, che può aversi riassunta ne' capi suoi principali in questi versi: « So che a due fini dee mirar chi nasce: | L'uno alle sfere l'intelletto in- « nalzi, | L'altro ne insegni quale obbligo stringa | L'uomo all'altr'uomo. Un « sol nasce per tutti, | Tutti nascon per uno, ed a vicenda | Tutti abbiam d'uopo « dell'altrui soccorso » (atto V, sc. 3ª); verità, fratellanza, progresso, pace, giustizia, son le sue massime. Ora, mettendo insieme e considerando tutti i passi dell'*Antiochia* e del *Marco Polo* che esprimono simili dottrine, ricordando

Il Gozzi dunque fu poeta tragico più che infelice; però, quantunque facesse le prime sue prove su favole greche rimaneggiate da Francesi, preferì poi i soggetti nazionali ed esortò i compatrioti a seguire l'esempio: « Oh quanti nobili argomenti » scriveva egli al Carli (1), « somministrerebbe la storia veneziana, se « fossero scelti e trattati da intelletti suoi pari! »; nè a vagheggiare cotesta idea, che moderni e nostri dovessero o almen potessero essere i soggetti tragici, egli fu solo, ma ebbe compagni, prima e dopo, parecchi letterati italiani, tra i quali non può essere dimenticato Saverio Bettinelli.

XXVII. — Poichè tra le opinioni ch'egli manifestò sul teatro questa è forse la più notevole: che prendendo dai Francesi « quella « forza e varietà di caratteri, quell'andamento sempre animato « e seguente d'azione », dai Greci « le massime or politiche or « morali », noi dovessimo poi prendere « dalla nostra sensibilità « italiana i sentimenti vivaci, le forti passioni e dalla storia na-

---

quell'« antro » misterioso dove l'Ignoto le coltiva e le professa, mentre ingiustamente è accusato di tramarvi congiure, ho concepito il sospetto (devo dirlo?) che « l'artificio » da pochi inteso nella tragedia fosse il proposito d'adombrarvi quel che oggi si chiamerebbe il *programma* e l'*azione* della massoneria. Sarebbe stato per caso massone il Gozzi? L'ipotesi fu proposta per il Goldoni, come ognuno sa, e non pare ipotesi senza qualche fondamento; per il Gozzi, prove dirette non se n'hanno, ma indizi, chi se ne accontentasse, crederei che potrebbe raccoglierne nelle dottrine sparse nell'opere sue, e in opere d'amici suoi da lui lodate. Per es., in quell'*Erizia* di Stefano Carli, già ricordata, la quale è preceduta da una lettera laudativa del Gozzi stesso all'autore, che dedicava « alli signori di Voltaire e « Rousseau », suoi *soci* nella compagnia dei *Solitari*, una tragedia seminata di pensieri come questi, messi in bocca a un turco: « Il soddisfare un ap- « petito insano | Spinto da rea, barbara passione | È inumana follia, è un « cieco errore. | Finalmente noi siam uomini tutti; | Se di diversa fè, ciò « nulla importa. | Non distingue natura un uom dall'altro. | Il titol di sovran, « congiunto e amico | Non dee offuscar la mente a' spirti forti » ecc. (atto III, sc. 1ª). Non c'è bisogno d'aggiungere che una tragedia che contiene versi come quelli testè citati, dev'essere ed è, in onta alle lodi del Gozzi, cosa ladrissima.

(1) Nella cit. lett. premessa all'*Erizia*, che porta la data del 1° dic. 1760, benchè la tragedia si stampasse nel '65.

« zionale gli eroi e le azioni più illustri ». Egli domandava: « Abbiam pure una patria; perchè dunque accattar sempre ar- « gomenti dall'antichità e dalla favola? L'entusiasmo della libertà, « onde nacque tanto eroismo tra' Greci, non si troverà a Lucca, « a Venezia, a Genova, dove un' epoca non lontana darebbe campo « alla più bella tragedia? » (1). Singolar zelo di libertà in un gesuita, e singolarissimo ardimento letterario di proporre come soggetto di tragedia un fatto allora tanto recente, come la famosa cacciata degli imperiali da Genova! Egli però non si sentì di trattarlo; anzi, componendo tragedie, non scelse nessuno di quegli argomenti che giudicava più convenienti ad autore italiano.

Io non discorrerò ora delle teoriche del Bettinelli, poiché nella sostanza son quali poteva formularle un caldo ammiratore dei Francesi, che considerava il Voltaire come l'oracolo del buon gusto tragico; e forse, si badi, anche l'idea d'attingere soggetti tragici alla storia nazionale e moderna gli era suggerita da certe parole del medesimo Voltaire, nella prima *Epître dèdicatoire à M. Falkener* della *Zaïre*, dove è espresso il desiderio « d'un « genre de tragédie... inconnu jusqu'alors », analogo a quello che il Bettinelli vagheggiava, e la speranza che qualche genio felice perfezionasse l'idea, di cui la *Zaïre* era « une faible ébauche » (2). Nè discorrerò delle tre mediocri tragedie bettinelliane, che recano impronte evidentissime d'imitazioni subito avvertite — conviene ricordarlo — anche dai contemporanei (3); dell'une e dell'altre

---

(1) Vedi il *Discorso del teatro italiano*, in Bettinelli, *Opere*, Venezia, Zatta, 1780, VI, 17.

(2) Voltaire, *Théâtre*, Paris, Didot, 1801, II, 150.

(3) V. le *Effemeridi letterarie*, Roma, 1772, p. 107, dove sono indicate le relazioni non dubbie del *Demetrio* del Bettinelli col *Bruto* del Voltaire e il *Cinna* del Corneille, e del *Serse* del Bettinelli colla *Semiramide* del Voltaire. Le relazioni del *Demetrio* col *Bruto* e col *Cinna* sono le stesse appunto che il Colagrosso illustra nella Memoria che citerò più sotto. Il *Serse*, come il Colagrosso ha accennato, ha diretti o indiretti rapporti oltre che colla *Semiramide* anche col *Serse* del Crebillon e coll'*Atalia* del Racine. Quanto al *Gionata*, il Colagrosso dubita se il Bettinelli abbia conosciuta l'omonima tragedia del Duché; io non ne dubiterei, anche perchè quella

ha discorso molto ampiamente or è poco il Colagrosso (1), e a chi l'opera individuale del Bettinelli come autor tragico potesse interessare, lo studio di quel critico offrirà informazione più che sufficiente. Dirò invece qualche cosa dell'opera collettiva dell'Ordine a cui il Bettinelli appartenne, cioè di quel *teatro gesuitico,* che fu senza dubbio uno de' veicoli per cui si propagarono l'uso e il gusto della tragedia in Italia, dove, questi, sul principio del secolo, erano sì scarsi. Da' collegi de' Gesuiti infatti uscirono molti di que' nobili che, addestrati da' loro reverendi istitutori a recitar tragedie in collegio, si provarono a comporne poi, e seguitarono a rappresentarne sui teatri privati de' lor palazzi gentilizî o su' teatri di quelle nobili società filodrammatiche, che sorsero qua e là in Italia, specialmente nella seconda metà del settecento (2).

XXVIII. — I Padri della Compagnia cominciarono assai per tempo a compor tragedie ad uso dei loro collegi, e non soltanto in latino, come era prescritto dalla *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, ma anche in volgare (3), e il volgare

---

tragedia era stata per tempo tradotta dalla Luisa Bergalli-Gozzi. (È inserita nel II volume del cit. *Teatro Ebraico*). Ignoro in che relazione stia poi il *Gionata* del Bettinelli col *Gionata* latino di un altro gesuita, Giuseppe Carpani, autore di sei tragedie bibliche (*Tragoediae sex,* Romae, ex tipographia Palladis, 1745).

(1) F. Colagrosso, *Saverio Bettinelli e il « Teatro gesuitico »,* Napoli, tip. dell'Università, 1898; estr. dagli *Atti dell'Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti* di Napoli, vol. XX, P. II. Cfr. *Giornale storico*, 33, 158.

(2) Il Pagani-Cesa (*Sovra il teatro tragico italiano,* ed. cit., p. 70) già notò che i teatri dei collegi gesuitici « diedero un qualche stimolo agli ita- « liani per decidersi al genere tragico »; e, nello sciolto *Sopra la Tragedia,* il Bettinelli dava merito al Granelli d'avere con le sue applaudite tragedie riconciliata la nobiltà italiana con un genere di spettacolo prima poco gradito.

(3) Cfr. Boysse, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, Vaton, 1880; e per quel che riguarda l'Italia, L. Ferrari, *Appunti sul teatro tragico dei gesuiti in Italia*, in *Rassegna bibl. della letteratura italiana*, VII, 124 sgg. Tra i gesuiti, che per tempo abbandonarono il latino, ne ricorderò uno solo, non citato dal Ferrari, il p. Tancredi Cottone, sanese, di cui si ha una tragedia con questo titolo curioso: *Il precipizio dei falsi dèi al comparir dell'eterno*

prevalse definitivamente nel settecento (1), che fu, io credo, il secolo più fecondo, almeno in Italia, di tragedie gesuitiche, e anche il secolo che tolse al teatro gesuitico, se mai tra noi l'ebbe, la sua originaria fisonomia di teatro religioso (*argumentum sacrum sit ac pium,* prescriveva la *Ratio* citata), rendendolo, e pe' soggetti e per le forme, identico, quant'era possibile, al teatro profano.

Il rigorismo d'altri tempi, quando il p. Gian Domenico Ottonelli (2) e il p. Adamo Contzen (3), tremavano e inorridivano all'idea di concedere che personaggi femminili (anche se rappresentati da maschi) comparissero sulle scene, s'era perduto; fossero pur *sacre* e *morali* le *azioni*, ma non si escludessero ormai più tutte le azioni in cui han parte le donne, suggeriva verso la metà del sec. XVIII un frate nominato nel 1744 *consultore della suprema e universale Inquisizione* (4), non s'interdicessero co-

---

Verbo, Roma, Facciotto, 1628, e poi un *Eduino* e un *Olao* (ivi) e un'altra dal titolo strepitoso: *Sidrac Misac Abdenago Anania Azaria Misael* (ivi).

(1) Qualche altro nome di gesuita che si aggiungesse a quel del Carpani poco fa citato, il quale scrisse in latino, non toglierebbe verità ed esattezza alla mia affermazione.

(2) *Della cristiana moderazione del teatro, ricordo primo*, Firenze, Franceschini, 1648, pp. 194-95. L'Ottonelli però, quantunque temesse, non solo le donne, ma i travestimenti femminili di maschi sulle scene, pur qualche cosa voleva, per eccezione, concedere, e diceva (p. 222): « Se alcuni introducessero, massimamente in azioni sagre, giovinetti savi et onesti con non « troppo sfoggiate e pompose vesti e senza lisci, imbellettamenti et altre cose « provocative alla disonestà, io non li condannerei; ma bensì replicherei che « è meglio e più sicuro, anzi convenientissimo, l'astenersene per rispetti degnissimi di gran cautela ».

(3) *Politicorum libri decem de perfectae reipublicae forma*, Colonia, 1629, cap. VIII, § VII: « Absit a Theatro habitus illius sexus: numquam « probavi adolescentem faemineo habitu simulare faeminam etiam sanctam ». Non era però stato del medesimo parere lo spagnuolo p. Giovanni Mariana, il quale ne' suoi *Tractatus* (Colonia, 1609), e precisamente nel 3°, *De Spectaculis*, cap. 8°, aveva sostenuto che i ragazzi travestiti da donna non eccitavano disoneste voglie neppure in Ispagna dove, purtroppo, il peccato contro natura era diffusissimo: « Et nos in provinciis, quibus id malum « viget, scimus saepe pueros nullo discrimine in scenam prodisse, variasque « personas, ut res se dabat, cum dignitate et elegantia actitasse ».

(4) G. A. Bianchi, nel cit. suo trattato *Dei vizi e dei difetti del moderno*

teste azioni sceniche nemmeno ai collegiali, purchè i travestimenti fossero decenti e le parti femminili sostenute con modestia.

Da molte delle tragedie scritte da Gesuiti nel settecento furono escluse, è vero, le donne, e furono escluse talvolta persino dai drammi altrui, ch'essi rimaneggiarono, facendone scempio, per uso dei loro teatri (1); però l'esclusione non fu rigorosa e costante. Qualcuno dei Padri, come il piacentino Carlo Sanseverino (1700-1777), sostenne che si potessero scrivere tragedie capaci di piacere al pubblico senza che vi compaiano donne (2), ma il Bettinelli e il Granelli tenevano opinione contraria (3), e il Granelli

---

teatro, ecc., pp. 128-129. Indispensabili poi il Bianchi riteneva le donne, benchè volesse le loro parti affidate a maschi, come usossi per quasi tutto il settecento a Roma, sui teatri pubblici (pp. 215-16), e risolutamente opponevasi alle esagerate opinioni dei teologi rigoristi, come il noto domenicano p. Daniele Concina (*De Spectaculis Theatralibus Christiano cuique tum laico tum clerico vetitis Dissertationes duae; accedit dissertatio tertia de Presbyteris personatis*, Roma, Barbiellini, 1753), che ritenevano nocive al buon costume le rappresentazioni teatrali di qualunque sorte (pp. 6-7). Castigare e correggere gli spettacoli, sta bene — egli diceva — ma non proscriverli. È notevole il fatto che i pochi teologi rigoristi a modo del Concina non appartengono ai gesuiti; e cassinese fu quel p. Don Felice Amedeo Franchi, che in un libro intitolato *I pregi della Poesia* (Firenze, Bonducci, 1758), sosteneva che *andare a teatro* e *rubare* fossero peccati di uguale pravità (pp. XL e 142), lodava i principi che avevano « moderato le « troppo frequenti recite » (p. 143), e affermava che senza teatri il mondo sarebbe più savio e felice: « Forse che ne' molti secoli in cui non si sapeva « che cosa fosse teatro, d'inedia morivano gli uomini? » (ivi). Tra coloro che difesero i teatri, ricorderò il co. Diego Rubin, autore d'una dissertazione *Dei Teatri* (Milano, 1754) dedicata al Maffei.

(1) V. per es. *La clemenza di Tito, del sig. Metastasio, accomodata al teatro del nob. Collegio Carolino di Palermo* ecc., da Francesco M. di Laredo d. C. d. G., Palermo, Felicella, 1755. Alla Vitellia del Metastasio il gesuita sostituisce un suo Galerio, e alla Servilia un Domizio!

(2) V. la lettera lunga una trentina di pagine premessa dal Sanseverino al suo *Annibale Cartaginese* (seconda edizione, Bologna, S. Tommaso d'A., 1757) indirizzata al co. Gregorio Casali, per convincerlo che le donne non sono necessarie al successo delle tragedie, come provava l'esempio di quel-l'*Annibale* stesso. Però il Sanseverino, contrario agli amori, non vietava sul teatro gli affetti di madre, di figlia, di sorella. Il Sanseverino compose pure un *Ciro in Babilonia*, in *Teatro Ebraico* cit., vol. III.

(3) Vedansi gli sciolti sulla *Tragedia* scambiatisi dal Bettinelli e dal Granelli, in *Poesie scielte* (sic) *del p. Giov. Granelli*, Modena, Soc. tip., 1772.

diede un protagonista femminile all'ultima sua tragedia, la *Setla.* Sui teatri gesuitici furono recitate perfino tragedie composte per ben altri teatri (1) o tragedie da cui sono bensì bandite le donne, ma non gli amori (2). I soggetti biblici o sacri furono molto spesso lasciati da parte (3), e i Gesuiti s'attennero quasi di regola a que' soggetti greci, romani, persiani, turchi o nazionali che furono consueti agli altri autori tragici del tempo. Già abbiamo detto come il Bettinelli e il Roberti incoraggiassero gl'Italiani a trovar materia di tragedie nella loro storia, e può darsi che cotesto

---

(1) Sul teatro del Collegio Clementino a Roma, ove furono ammessi a recitare anche comici di professione, fu rappresentata la *Rodoguna* del Corneille, riportandovi un segnalato trionfo, registrato dal Crescimbeni, il quindicenne Carlo Emanuele d'Este, figlio del march. di S. Cristina, che, per la sua valentia, parve agli spettatori degno discendente « del famoso Rinaldo « così celebre nella spedizione di Terra Santa ». Cfr. COOPER WALKER, *Memoria* cit., pp. 139-140.

(2) Per es., l'*Astianatte* del Gorini-Corio (Milano, Malatesta, 1737), recitato nel carnevale di quell'anno dai convittori del Collegio dei Nobili a Milano, retto dai P.P. d. C. d. G. Non vi son donne, ma Pirro langue d'amore per Andromaca, e muore per salvarle il figliuoletto Astianatte.

(3) Tra coloro che li trattarono, ricorderò il p. Anton Maria Ambrogi (1713-1788) fiorentino, che compose *La morte di Gionata Maccabeo*, Firenze, Bonducci, 1755 e il *Gioas*, Firenze, Bonducci (non lo registra il Sommervogel), ma adattò anche *all'uso del teatro italiano Le Tragedie del sig. di Voltaire*, Firenze, Stamp. Imp., 1752 (*Zaira*, *Maometto*, *Bruto*, *La morte di Cesare*, *Alzira*, *Marianne*, *Merope*, *Semiramide*). Il Roberti compose l'*Adonia* (1757), che non fu mai stampato, e credo che sia il vero modello della tragedia gesuitica, fatta per educare la gioventù a que' principî di religione e di morale che i P. P. eran solleciti d'istillare ne' loro alunni. È tragedia spiccatamente precettiva; precettiva in particolar modo è poi la scena 5ª dell'atto II, in cui il profeta Natan dà un gran numero di ricordi al giovinetto Salomone, e, per ultimo, il ricordo (ahimè, dimenticato più tardi dal sapientissimo re) di stare in guardia contro le tentazioni del suo « cuore « amabile, amoroso ». « Guarda non ti tradisca » — gli dice Natan — « talora | Si sono visti ancor dei forti al lume | Di magiche beltà languir ca« nuti | Nelle insanie d'amor si sono visti | Ancor dei saggi idolatrare... Oh « Dio! | Andiamo l'Arca a venerare, o figlio ». (La tragedia del Roberti, manoscritta, mi fu favorita dalla impareggiabile cortesia di B. Croce). Il p. Agostino Palazzi, bresciano (1725-1800), trattò un soggetto cristiano nell'*Eustachio* (Brescia, Rizzardi, 1758); altre sue tragedie rimasero inedite. Pare che l'*Eustachio*, quantunque senza donne, fosse rappresentato con applauso anche su teatri pubblici (cfr. ZACCARIA, *Annali letter. d'Italia,* III, 38).

pensiero fosse ad essi suggerito dalla pratica d'alcuni loro più vecchi confratelli.

Certo non furono soli i gesuiti (lo abbiamo già dimostrato con varî esempi) a trattare soggetti nazionali e moderni; tuttavia la relativa frequenza di tali soggetti nel loro repertorio (1) merita d'essere notata, e va pur notato che in qualcuna di coteste loro fatture non tralasciarono di manifestare quella specie di patriotismo municipale che si ravvisa — com'ho pur detto — in altre tragedie del settecento. Valga l'esempio dell'*Enzio* del p. Simone Maria Poggi bolognese (2), dove l'Ambasciatore dell' « eccelso, « almo Senato » e del « possente popolo » di Bologna, presentandosi al superbo figlio di Federico II, gli parla « Con quella franca « libertà che tanto | Propria | È di chiunque per favor del cielo | « Libero nacque e bolognese » (atto I, sc. 3ª). Il giovane re, ebbro d'orgoglio, ricusa la pace, sfida l'ira d'un popolo deciso a voler morte piuttosto che servitù; ma è vinto ed è condotto prigioniero tra i canti della vittoria dei liberi cittadini, ai quali l'ambasciatore di prima, mentre Enzo parte incatenato, rivolge queste parole, che servono di chiusa alla tragedia: « Or voi, sol- « dati, di Bologna a gloria | Questo campo e le valli e i colli « intorno | Risonar fate di festosi evviva; | Viva la gran Bologna, « eterna viva! ».

Le rimanenti tragedie del Poggi ricordano le varie specie di soggetti correnti in Italia e in Francia: *Idomeneo*, che fa subito pensare al Crebillon (3); *Baiazette*, che fa subito pensare al Ra-

(1) Rimando alla comunicazione di E. Teza, *Un dramma di collegiali*, in *Rassegna bibl. d. letter. ital.*, IV, 262 sgg. e alla *Storia del Collegio di S. Carlo in Modena*, Modena, 1878, p. 76, ricordata anche dal Ferrari, *Appunti* cit., p. 128.

(2) (1685-1749). Su di lui vedi Fantuzzi, *Notizie* cit., al nome. L'*Enzio*, con altre 8 tragedie del Poggi, che ricorderò più oltre, due pastorali e due commedie, io l'ho veduto in un codice della Palatina di Parma, segnato H. H. II, 173, a due colonne, tutto della stessa mano, della prima metà del settecento. Ciascun componimento ivi raccolto va sotto il pseudonimo arcadico di Nimeso Ergatico, sotto il quale hassi pure qualche altra cosa del Poggi a stampa.

(3) A questo proposito ricordo che, per le esortazioni del Poggi, il Frugoni

cine, *Antenore*, *Agricola* (il santo bolognese), *Cosroe*, *Saulle* (che non s'uccide, ma rimane annichilito sotto la maledizione di Samuele e domanda a sè stesso: « dove mi volgo? | E a disciogliermi in pianto ove m'ascondo? » (atto V, sc. 13ª), *Don Fernando De Castro*, e *Ciro tragedia o sia dramma eroico pastorale*.

Degli stessi generi furono i soggetti trattati dagli altri gesuiti tragedianti nel settecento (1) anche dopo che sciolta la Compagnia, cacciati dai lor collegi, essi non avrebbero più avuto motivo d'impacciarsi col coturno (2); ma alla tragedia per lunga consuetudine essi s'erano affezionati come a genere letterario

---

nel 1724 tradusse il *Radamisto e Zenobia* del Crebillon. L'*Idomeneo* è l'unica tragedia del Poggi stampata (Roma, Zenobi, 1722).

(1) Il Ferrari (loc. cit.) ricordò un p. Carlo Borgo vicentino, autore d'un *Ermenegildo*, un p. Marc'Antonio Rota autore del *Medo*, un p. Delfo Ghirardelli autore d'un *Focione* e d'un *Uberto Pallavicino*, un p. Davide Scotti, autore d'un *Domiziano* e d'un *Grimoaldo*, un p. Angelo Berlendis, vicentino, autore di una *Sardi liberata*. E qui noto che il Berlendis compose anche un *S. Saturnino*, che con la *Sardi* fu stampato per cura di Francesco Simon patrizio algherese (*Tragedie* dell'ab. A. Berlendis professore d'eloquenza nella R. Università di Cagliari, Stamperia Reale, Cagliari, s. a. — Sul Berlendis, benchè non vi si parli delle sue tragedie, è da vedere: RAFFA-GARZIA, *Un poeta latino del settecento*, Cagliari, 1900, pp. 32-45). Aggiungerò alle già date da altri, o da me, ancora qualche notizia. Un *Teseo riconosciuto* (Palermo, 1747) e un *Caio Mario in Numidia* (Palermo, 1749) sono opere del p. Pietro Scarlatti di Caltanisetta (1690-1757). Rimase inedita una mastodontica tragedia di Saverio Quadrio, lunga, al dir del Bettinelli (*Lettere Inglesi*, XI), ben quattro volte più delle ordinarie, intitolata *Altamene*; e inedito rimase pure il *Numitore* del p. Bartolomeo Pio Giupponi, padovano (1714-1772), che venne confuso col Giupponi autore del *Geu*.

(2) Tra questi, Andrea Rubbi, di cui altrove ho ricordato l' *Ugolino* ed ora ricordo *La presa di Rodi*, Venezia, 1775; Giulio Cesare Cordara che già vecchio diede alle stampe la sua *Betulia liberata*, Asti, 1781 (sul Cordara è da vedere il recente studio dell'Albertotti annunciato nel *Giornale storico*, 36, 254); Gaspare Cassola di Gravedona (1742-1809), che volle entrare in concorrenza con il Le Mierre, componendo un *Guglielmo Tell ovvero la libertà dell'Elvezia* (Milano, Agnelli, an. IX), assunto poscia agli onori del *Teatro patriottico* milanese, di giacobina memoria; un p. Capretta, ricordato dal Pezzana nella biografia di A. Mazza (*Notizie degli scrittori parmigiani*, VII), che contrappose all'*Aristodemo* del Monti un *Aristomene* di sua fattura, il Lasala e il Colomès, spagnuoli italianizzati (cfr. V. CIAN, *L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli in Italia*, Torino, 1895, p. 35) ecc.

strettamente legato agli istituti dell'ordine; della tragedia alcuni d'essi avevano aspirato a diventare legislatori (1), e alcuni d'essi avevano pure concepita ambizione di trionfare non soltanto sulle scene de' collegi, ma sulle scene pubbliche. Perciò il loro teatro non andò molto distinto dal teatro tragico comune del tempo (2).

Fra i gesuiti che intesero di trattar l'arte non soltanto pei ragazzi e solo per piacere e giovare a questi, ricordiamo il Granelli (1703-1770); e se i gesuiti ebbero mai scrittore di tragedie degno di far suonare del proprio nome i teatri, in tanta scarsità di tragedie tollerabili quanta eravi tra noi ancora verso la metà del settecento, questi fu certo il loro confratello genovese. Facciamo pur la tara a ciò che il Bettinelli nello sciolto *Sopra la Tragedia,* indirizzato al Granelli, racconta degli entusiasmi popolari destati dall'opere del suo amico e correligionario, quando, a Bologna, « le invan difese porte del pien teatro » furono assediate da « affannose turbe | Sprezzatrici del gel, del sonno schive »; facciasi pure la tara agli elogi che storici e critici della nostra drammatica gli tributarono (3); ma chi legge, p. es., il *Dione*, che a me pare la migliore delle sue tre tragedie, s'accorge che

---

(1) Vedasi come frequentemente il Bettinelli discorse e sentenziò di cose tragiche, e vedasi con quale ampiezza, non proporzionata all'altre parti dell'opera, il Quadrio trattò della tragedia nel III vol. della *Storia e ragione d'ogni poesia*. Anche il noto p. Pompeo Venturi (1693-1752) compose un *Trattato della tragedia*, che è rimasto inedito (cfr. ZACCARIA, *Storia letteraria d'Italia*, 2ª ediz., IV, 719); e un trattatello o *Libro della poesia teatrale* aggiunse il p. G. B. Bisso, palermitano (1712-1787), alla terza edizione della sua *Introduzione alla volgar poesia*, che stampata la prima volta a Palermo (1749), fu riprodotta moltissime volte. Io ho sotto gli occhi una *edizione nuovissima molto migliorata e accresciuta dall'autore*, Venezia, Novelli, 1785, nella quale i precetti sulla tragedia sono stesi da p. 197 a p. 222; estensione molto notevole in un libro scolastico di 262 pagine!

(2) Ciò accade anche perchè i gesuiti generalmente risentirono, come gli altri tragici del tempo, l'influenza francese; e basti per tutti l'esempio del Bettinelli. Così generalmente tralasciarono i cori, usarono lo sciolto (più levigato e sonoro però che non l'usassero in tragedia i loro contemporanei), delle unità furono religiosi osservatori, e così pure del tanto predicato decoro tragico.

(3) Dei più moderati lodatori del Granelli, v. il Pagani-Cesa, *Op. cit.*, p. 79.

chi lo compose era un destro ingegno, dotato da natura d'alcune qualità necessarie all'autore drammatico. Se la bellezza e l'interesse d'un dramma stessero soltanto nella fertilità di spedienti atti a complicare, senz'arruffarla, un'azione, e a tener desta l'attenzione dello spettatore con sempre nuovi incidenti non inverisimili, il *Dione* sarebbe tragedia bellissima. Sarebbe cosa lunga il riassumerla, tante sono le arti, le insidie, le menzogne e le audacie con cui l'avventuriere ateniese Callicrate illude, persuade, tradisce amici e nemici, e riesce finalmente ad uccidere quel troppo magnanimo Dione re di Siracusa, che, a dir vero, fa poca compassione, come poca di solito ne producono le disgrazie de' minchioni. E infatti chi più minchione di lui e del suo fido Alcimene, che dopo aver toccato una volta con mano la reità di Callicrate, si lasciano ancora confondere e irretire dal Greco? Dione e Alcimene sono due nobili e generosi fantocci, non uomini veri; ma Callicrate è un carattere d'uomo perverso, reso con verità ed evidenza; poichè cotesto ambizioso, che trae dalle sue origini democratiche l'odio dei re, e aspira intanto a una corona, dottrinario senza fede, cortigiano senza coscienza, cauto e sfrontato secondo il bisogno, sicuro sempre di sè e pronto a tutti gli sbaragli, a cui lo espone il doppio pericoloso suo gioco, parla ed opera veramente conforme alla sua natura.

XXIX. — La Compagnia di Gesù non fu però il solo ordine religioso che nel settecento desse cultori alla tragedia italiana; ed una delle cose più curiose a notarsi è la veramente insolita frequenza con cui tutto il clero — secolare e regolare — aiutò la grande impresa del secolo XVIII, che fu quella di dar lustro al teatro tragico italiano: poichè, si noti, cotesti religiosi non gesuiti, ebbero anch' essi i loro teatri di convento e si divertirono a recitarvi, con grave scandalo dei più rigorosi osservatori delle discipline claustrali (1), ma scrissero non solo per uso di

(1) Vedi la *Lettera scritta al Reverendo N. N. da un religioso sacerdote contro i teatri e commedie dei Regolari*, Palermo, Eredi d'Aiciardo, 1748.

quei loro teatri, sì bene pei teatri pubblici, non con intendimenti morali o pedagogici, sì bene artistici.

Pei secolari la cosa non fa meraviglia; gli abati del settecento bazzicarono dovunque; nè in tanta libertà e rilassatezza di disciplina potevano interdirsi l'accesso ai palchi scenici (1); ma i frati? Dietro a quel Giannantonio Bianchi, che ormai ho ricordato tante volte, e non fu scrittore di tragedie da collegiali (2), vennero alcuni altri Minori Osservanti: un Giovanni degli Agostini veneziano (3); un Benedetto Giorgio Bravi, veronese, in religione Bonaventura Antonio, che oltre all'*Orazio* (4) — sog-

---

Contro cotesta *Lettera* uscì un *Saggio istorico-canonico*, in difesa di quel passatempo claustrale, a cui rispose severamente un *Esame del Saggio istorico-canonico intorno alla Lettera scritta al Reverendo N. N. da un religioso sacerdote* ecc., il quale *Esame*, secondo il Lami (*Novelle letterarie*, Firenze, 1752, p. 23), che l'approvava, sarebbe opera di un Padre Maestro Presti, palermitano.

(1) Abati autori drammatici ognuno ne conosce certo parecchi; più addietro ho ricordato un canonico, il Sale; ora ricorderò un vescovo (di Modena), mons. Giuliano Sabbatini (1684-1757), in Arcadia Ottinio Corineo. Vero è che quando compose la *Chelonide* (1724) egli non era ancora vescovo; ma sedeva già sulla cattedra episcopale di Modena, da nove anni, quando cotesta sua *Chelonide* fu stampata (Firenze, Bonducci, 1754). È una tragedia di lieto fine, in iscïolti mediocrissimi, piena di molte « istruzioni « politiche », ma con una donna (Chelonide, figlia di Leonida) per protagonista, e donna innamorata; del marito Cleombroto, sta bene, ma innamorata. È detto nella prefazione che la *Chelonide* fu recitata nel '53 a Modena dai convittori del Collegio di S. Carlo.

(2) Il Denina (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, Napoli, Porcelli, 1792, II, 185) attesta che il Bianchi « compose pel teatro e molto bene in« tendeva quest'arte » e piacque, sennonchè costretto dalla pedanteria letteraria ad abbandonare la prosa per scrivere in versi, perdette il favore del « pubblico ».

(3) (1701-1755). Cfr. Mazzuchelli, *Scrittori Italiani*, al nome. Ho dallo Zaccaria (*Storia lett. d'It.*, XIV, 373 sgg.) che l'Agostini lasciò inediti, un *S. Cassiano tragicommedia* e un *Acabbo tragedia sacra*; entrambi in prosa, recitati da alcuni giovanetti della parrocchia di S. Cassiano a Venezia.

(4) Venezia, Locatelli, 1741; ed ivi, 1742, col titolo di *Orazio in campo*. Una terza edizione, con correzioni, è quella di Verona, Moroni, 1762. Nell'*Orazio*, è invenzione tutta del Bravi questa, che il vecchio Orazio si pieghi a perdonare il figlio fratricida per le istanze di Prima, figliuola di Romolo!

getto, come sappiamo, non nuovo — compose il *Sulmone* (1) e poi *Irene delusa* (2), *Costantino depresso* (3) e *Costantino* (4); un ebreo ferrarese convertito e intonacato, Lorenzo Rondinetti (5), che pubblicò a Modena (1789) quattro tragedie *Lesko*, *Izcoalde*, *Adonia* e *Alcesti;* nomi o troppo noti o troppo insoliti!

Della congregazione dei Chierici Reg. di S. Paolo fu il p. Salvatore Riva, autore di varie tragedie di soggetto greco (6), in una delle quali, sciocchina anzi che no, l'*Abdalonimo*, sono a sazietà ripetute quelle lodi della vita campestre e pastorale, che ne' beati tempi d'Arcadia non dovevano essere sempre dimenticate anche in tragedia. Dalla Congregazione della Madre di Dio uscì il lucchese p. Alessandro Maria Berti, a cui piacque l'abusato soggetto di tante *Virginie* e di tanti *Appî Claudî* (7); e dai Somaschi uscì il p. Francesco Maria Salvi, di Novi Ligure (1727-1810), che dalle *Avventure di Telemaco* tolse il soggetto del *Balcazarre* (8), e da Ossian, i soggetti del *Calto* e dello *Sva-*

(1) Venezia, Locatelli, 1746. Non so in che relazione stia col *Sulmone, tragedia originale di Anonimo lombardo*, Firenze, Bonducci, 1756.

(2) Verona, Ramanzini, 1747.

(3) Ivi, 1748.

(4) Ivi, 1752 e Verona, Moroni, 1764, con mutamenti.

(5) Sul Rondinetti, cfr. ANTONIO FRIZZI, *Memorie della mia vita*, a cura di G. Agnelli, Ferrara, Taddei, 1898, pp. 15-16.

(6) *Teseo in Creta*, Udine, Mureto, 1749, *La morte di Ulisse*, Bologna, Della Volpe, 1753, *Abdalonimo*, ivi, 1763. Abdalonimo è un fanciullo di regio sangue, educato rusticamente dal *giardiniere* Aminta e da sua moglie Aspasia, insieme al loro vero figlio Alcippo; e nella selva ove crebbe viene a cercarlo Efestione luogotenente di Alessandro, per porlo sul trono di Sidone rifiutato da Persippo, a cui il mestiere del re par troppo grave, a farlo bene, troppo odioso, a farlo male. Tutti nella tragedia del Riva sono concordi a magnificare la beata sorte dei rustici, invidiata dallo stesso Alessandro; il quale, dopo che ha dato un trono ad Abdalonimo e un altro ne ha promesso ad Alcippo, sentendo che Aminta e Aspasia vogliono tornare al loro gregge, al loro orticello, esclama: « Oh beato chi può passar la vita | Così « tranquillamente! » ecc. (atto V, sc. 6ª). Perfino il deposto re di Sidone, Stratone, s'innamora delle delizie della vita rustica e sogna di « pascolar la « greggia », d'« irrigar le erbette nascenti » ecc. (atto I, sc. 2ª).

(7) Compose *La caduta dei Decemviri*, Lucca, Ciuffetti, 1717.

(8) Genova, Olzati, 1787. In cotesta tragedia importa notare il modo, che

rano (1); degne, quest'ultime due tragedie, di speciale ricordo, perchè son documenti curiosi della invadente espansione dell'ossianismo nell'ultimo quarto del secolo XVIII.

Nella dedica, in versi, dello *Svarano* al patrizio Paolo Girolamo Pallavicini (2) il Salvi avvertiva che quelle da lui descritte non erano « l'arcadi selve », in cui « stuol d'incliti pastor cari ad « Apollo » andavano (da troppo tempo) « al suon d'avene e d'ar« moniosi bossi », cantando dolcemente « leggiadre imprese e di« lettosi eventi ». A insoliti spettacoli egli chiamava le genti: a « boschi d'orror pieni e di lutto », a « tetri aspetti di rupi e « grotte », e le invitava a « gustare fra meste scene » l'« amica | « A' tristi cuori tristeggiante gioia ». È lo stile di quella ch'io chiamai *Arcadia lugubre*, belante in tono lamentoso sul finir del settecento; ma il *Callo* e lo *Svarano* non sono poi tragedie così tetre come l'autore sembra promettere; perchè, ad es., se Duntalmo, signore d'Alteuta, ha ucciso a tradimento Ratmorre, signore di Cluta, e vuole ora sposarne a forza la figlia Bresilla, innamorata d'Ossian, egli pure ha una figlia, Calama, innamorata di Calto, fratello di Bresilla, la quale aiuta contro il padre l'amante; sicchè Duntalmo paga da ultimo il fio delle sue scelleratezze, e le nozze di Calto con Calama e d'Ossian con Bresilla coronano lietamente l'azione. Del resto, s'anche non ci fosse così felice scioglimento, a rallegrar l'animo del lettore basterebbero certe madornali sciocchezze che i personaggi son capaci di dire e di fare (3). Il Salvi pretese di comporre tragedie di sconosciuto

non fu tenuto solo dal Salvi, di violare soltanto a mezzo il precetto, non universalmente rispettato del resto, che le morti non avvenissero in scena. La feroce Assabea si pianta un pugnale in seno e grida: « Già son ferita | Ec« covi il ferro di mio sangue tinto..... | Io muoio..... | Pur non avrete il bar« baro diletto | Di vedermi spirar sotto i maligni | Vostri sguardi. A morir « io vado altrove » — e parte.

(1) *Calto*, Bergamo, Locatelli, 1778; *Svarano*, Genova, stamp. Cesiniana, s. a., ma 1778. Lo Spotorno (*Storia lett. d. Liguria*, V, 79) ricorda anche una tragedia del Salvi intitolata *Demostene*, non saprei se e dove stampata.

(2) Da certe parole del Salvi parrebbe che anche il Pallavicini fosse autore di tragedie.

(3) Per es., a Bresilla, che gli giura odio eterno, e gli rifiuta quindi la

sapore, sia per la novità delle favole (che in fondo somigliano a cent'altre!), sia per « la novità del carattere degli attori sempre « conformi alle caledonie antiche costumanze » (1); ma di nuovo in effetto non c'è che i nòmi bisbetici dei personaggi e dei luoghi, le scene che rappresentano spesso antri, foreste, rive di fiumi, rupi, ecc. (2), qualche cosa dei cosidetti *usi dei Caledoni*, illustrati da note, e qualcuna di quelle imagini tratte dalla caccia e dalle tempeste, che spesseggiano nei poemi ossianici (3); il resto, che non è certo il peggio, è roba usata le mille volte in tragedia. S'avverta qui anche che il Salvi non fu il solo del suo tempo che conducesse Melpomene a passeggiar tra le selve (4), nè il

---

mano, perchè le uccise il padre, Duntalmo con tutta flemma risponde: « E « un lustro intero | Non bastò a cancellar dalla tua mente | Ciò ch' io di« menticai nel breve giro | D'un giorno sol? » (atto I, sc. 7ª). Vero è che la sciocca risposta era ormai antica quando il Salvi la poneva in bocca a Duntalmo. Polifonte l'aveva data da un pezzo a Merope, che pur rifiutava la mano di chi avevale ucciso marito e figli; poichè il Maffei fece dire al suo Polifonte: « Deh, come mai ti stanno fisse in mente | Cose già consumate e « antiche tanto | Ch' io men ricordo appena? » (*Merope*, atto I, sc. 1ª). Nè cotesto solo passo prova che il Salvi fu studioso del Maffei. Ossian, p. es., dirà a Bresilla: « Ah, non temer, tu sei | Troppo ingegnosa in tormentarti » (atto II, sc. 7ª) come Ismene aveva detto a Merope: « Deh, quanto inge« gnosa | Tu sei per tormentarti! » (*Merope*, atto II, sc. 2ª), ecc.

(1) Vedasi l'avvertimento *A' cortesi lettori* premesso al *Calto*, pp. VII-VIII.

(2) La scena nel *Calto* cambia frequentemente, anche nel corso degli atti: nello *Svarano* invece « si conserva l'unità del luogo tanto da' tragici maestri « inculcata »; ma non la si conserva scrupolosamente, perchè l'azione che si svolge « tutta in un bosco », effettivamente comincia in riva al mare.

(3) Ne darò un esempio. Bresilla *sola, con arco e frecce* erra pel bosco e medita questo pensiero non nuovo di zecca: « Quanto instabile sei, for« tuna umana, | Che ci lusinghi l'alma! ». Or ecco come il vecchio pensiero è ringiovanito dallo stile ossianico: l'*instabile fortuna* è paragonata a « sonno di cacciator. Ei s'addormenta | Fra i rai del sole, al dolce fiato « ameno | Di grato venticel, ma poi si desta | Fra il balenar dei lampi e al « suono | Di frementi aquilon » (*Calto*, atto II, sc. 1ª).

(4) Non so se siasi mai stampata la tragedia dell'ab. Giannandrea Defendi, veneto, che trovasi manoscritta nel cod. della Palat. di Parma H H. II, III, 1215, intitolata *Le Foreste*, cioè la « foresta Ercinia dalla parte della « Dacia », posta « in orrende solitudini ignote al mondo », e abitata da selvaggi che si chiamano, per es., Zelmira e Alziro, come se li avesse levati al fonte battesimale papà Voltaire!

solo che cercasse d'imparentarla con Ossian; chè lo stesso soggetto del *Calto*, sotto il titolo di Duntalmo, fu trattato dal bolognese ab. Giambattista Moreschi, il quale giudicava comodissimi i soggetti ossianici, sia per la libertà che, essendo poco noti, essi concedevano al poeta tragico, sia per la possibilità di cavarne « tragedie spettacolose e condecorate »; di quelle tragedie cioè che gl'Italiani « grandemente amavano » o per impulso della « fervida loro fantasia » o per gusto ad essi comunicato da quegli « autori, i quali, lasciando di parlar al cuore, tentano d'impadro- « nirsi dell'animo degli spettatori per via di azioni sorprendenti « e meravigliose » (1).

XXX. — Del numero di tali autori fu certamente un altro frate famosissimo allora, appartenuto all'ordine degli Olivetani (2): Pompeo Ulisse Ringhieri bolognese (1721-1787), in religione p. Francesco (3). Egli signoreggiò per circa quarant'anni i teatri d'Italia, e il settecento non ha avuto autore di tragedie più popolare e più applaudito di lui. Il raccoglitore ultimo del suo teatro, in una notizia premessa al I vol. della ediz. cit., non dissimulava che al Ringhieri erano state mosse varie censure (e « qual mai « grande scrittore, da Omero in poi » non era stato morso dalla critica?), ma asseriva che non gli erano mancati elogi di letterati solennissimi, come un Imbonati, un Morgagni, un Facciolati,

(1) Così il Moreschi nella prefaz. al *Duntalmo*, che trovasi nel cod. della Palatina di Parma H H, VI, 65. Non credo che il *Duntalmo* si stampasse. Dello stesso Moreschi, bolognese, è invece a stampa un *Carlo I re d'Inghilterra* (Bologna, 1783), notevole per certo ardimento di significato politico.

(2) Gli Olivetani diedero almeno un altro cultore alla tragedia italiana nel settecento, in Serafino Giustiniani, in Arcadia Mirtauro Acheliano, genovese, autore di un *Numitore* (Genova, 1750), edificato sulla base storica di Livio, e sul modello poetico della *Merope* maffeiana.

(3) Sul Ringhieri v. l'articolo biografico compilato da P. A. Paravia, in TIPALDO, *Biografia* ecc., V, 446 sgg. Delle varie edizioni del suo teatro, la più completa è quella di Venezia, Zatta, 1788, comprendente ventiquattro tragedie; ed è quella di cui mi servo. Dal Fantuzzi (*Notizie degli scrittori bolognesi*, al nome) sono pure registrate le prime edizioni di molte delle singole tragedie; la più antica delle quali è la *Sara in Egitto* (1747).

un Lami, un Guttierez, uno Zanotti (qual dei tre?) e perfino d'un Lagravio d'Hassia. Coteste lodi però, se mai il Ringhieri le ricevette, non furono pubbliche; che io sappia, non lo lodò per le stampe che un critico giornalista, il quale col classicismo ancora dominante aveva una ruggine tutta sua (1); i letterati ortodossi o non lo nominarono neppure, o lo chiamarono per disprezzo *il tragico del volgo e degli Ebrei* (2). Perchè?

Perchè i letterati nostri si travagliavano fin dal principio del secolo ad avvezzare il pubblico ad andare a teatro per *ascoltare* e non per *vedere;* ad ascoltare per *commuoversi* o per *istruirsi,* e non per sentirsi grattar l'orecchio; ed avevano, quasi tutti concordi, fatto guerra alla rima. Tutti concordi poi avevano fatto guerra al meraviglioso fantastico, al soprannaturale, alle *macchine,* nemiche mortali della *verisimiglianza*: avevano insomma fatto guerra alle *licenze* dell'opera, per cui in Italia s'era perduto, nel secolo corrotto, il gusto e fin quasi il nome della *regolata* tragedia, poggiante sui cardini delle unità. Orbene, cotesto frate eretico spargeva rime a capriccio nel corso delle parlate e le metteva costantemente in fine d'ogni parlata, come a' rei tempi del Cicognini; mutava la scena ad ogni istante; faceva cantare con accompagnamento di musica i cori o i singoli personaggi; li faceva precedere da « liete sinfonie »; faceva succedere delle battaglie campali sulla scena, e crollar statue e palazzi e avvenir prodigi d'ogni sorta (3), da mandarne in visibilio

(1) Giovanni Ristori, *Ozî letterarî*, Venezia, 1788, p. 750. Ivi il Ringhieri è chiamato poeta « tutto natura », ricco di difetti e di *grandi bellezze.*

(2) Cfr. Napoli-Signorelli, *Storia critica* cit., X, I, 122.

(3) Famosissimo per apparato spettacoloso andò specialmente *Il Diluvio universale*; ma cose sorprendenti da vedere, il Ringhieri ne mise in tutte le sue tragedie. Nel *Saulle* (atto II, sc. 4ª, 5ª e 7ª) si vede la « pitonessa » Tanatea, tra un coro di pastori e di ninfe coronati di cipresso, cantanti sulla cetra: « Viva dell'Erebo | L'eterno re; | Fra' Numi un simile | Nume « non v'è », compiere sull'ara ardente di Plutone e delle Furie gli scongiuri per richiamare dal regno dei morti Samuele; e Samuele « sorgere improv« visamente dalla terra vestito d'un lungo purpureo manto », e al suo apparire, crollare le imagini di Plutone e delle Furie. Nell'*Osiride* (atto V, sc. 13ª), un angelo « sopra una nube traversa la scena scagliando un ful-

i gonzi. Quando mai i Corneille e i Racine avevano ricorso a simili mezzi per piacere? Quando mai si sarebbero tollerate in Francia simili buffonate? Ma il pubblico italiano non ebbe di cotesti scrupoli, e applaudì l'autore, che con quel genere di tragedia *fiabesca* (io non posso pensare ai trionfi del Ringhieri senza ricordarmi di quelli di Carlo Gozzi) soddisfaceva così largamente il generale desiderio di *vedere* e di godere senza troppo pensare.

Altre cose di suo gusto trovò il buon pubblico nelle tragedie del Ringhieri; eccessi estremi di malvagità o di virtù, violenti contrasti, situazioni straordinarie; tutto ciò insomma che può destare la grossolana emotività di gente che non si preoccupa della logica, della psicologia, dell'estetica, della misura, della forma, della decenza artistica, e si commuove ammirando tutto ciò che sa d'inaudito. Nè il Ringhieri trascurò gli amori. Baldassare, p. es., che ha parte in tre tragedie, in quella da lui intitolata, spasima per Palmira, della quale ha spento col veleno il marito, Erisseno; e poichè essa, fedele alla memoria del perduto consorte, resiste, il re tiranno pensa di vincerla minacciando d'ucciderle il figliuoletto Gezaele. Nel *Nabucco il grande umiliato da Dio*, Baldassare invece, ama riamato Eraclea figlia d'un Faraone d'Egitto ch'egli ha ucciso in battaglia; ed Eraclea, che pur lo riama, gli resiste perchè non può essere sposa di chi le uccise il padre. Ma qui innamorato di Eraclea è anche Nabucco, stanco della vecchia e pia moglie Nitocri e desideroso d'una sposa più fresca. Così Baldassare e Nabucco, padre e figlio, diventano rivali in amore, e sulla scena, accesi di gelosia, si sfidano e combattono insieme (atto IV, sc. 7ª). Nel *Nabucco convertito a Dio* Baldassare è ancora innamorato, ma non più di Eraclea, che di-

---

« mine », e Mosè ed Aronne operano portenti inauditi colla loro « gran « verga miracolosa » (atto I, sc. 10ª). Nel *Nabucco convertito a Dio* (atto II, sc. 4ª) compaiono sulla scena un leone e una tigre, che s'abbeverano ad una fontana avvelenata, e cadon tosto morti; ma poi (atto III, sc. 11ª) le statue marmoree si trasformano a vista in leoni e tigri viventi, e Nabucco (atto V, sc. 5ª) che da sette anni aveva presa sembianza di bruto, « col mezzo del « solito spillo prende sembianza d'uomo e di re ».

venuta sua sposa, ora egli ripudia; è tutto acceso invece della concubina Argia; e non contento d'avere ripudiato Eraclea, vuole anche costringerla a diventar moglie d'un suo iniquo cortigiano, Zambri. Or se agli amori è concessa tanta parte nelle tragedie di soggetto sacro, ognuno imagina che non possono mancare nell'altre, come, p. es., nella *Sveva principessa di Pesaro*, nell'*Adelasia in Italia*, nella *Berenice regina di Siria*, ecc.; la qual *Berenice* (sia detto poichè m'accadde di nominarla) è una delle men fiabesche tragedie del Ringhieri, tutta in endecasillabi, senza rime e senza cori, ma è nello stesso tempo una delle più patetiche e delle più ricche di quegli *effettacci* che il Ringhieri cercava (1).

(1) Antioco, re di Siria, ripudia la buona Berenice, per riprendersi la prima sua moglie Laodice; e a ciò è spinto dal ministro Togorma; il quale, segreto drudo di Laodice, spera di aprirsi così la via al trono. Infatti Antioco muore di veleno propinatogli da Laodice e da Togorma il giorno stesso delle nuove sue nozze; e i due malvagi s'affrettano a far cadere il sospetto del delitto su Berenice, unica persona, in apparenza, che dovesse odiare Antioco, per il ripudio patito. Altri indizî fallaci s'aggravano casualmente contro Berenice; Laodice formalmente l'accusa agli *efori di Siria*; e questi la condannano, malgrado che il loro *capo*, Oropaste, e il valoroso « generale dell'armi », Evandro, e l'ambasciatore d'Egitto, Chilone (ch'altri non è poi che Evergete, re d' Egitto, fratello di Berenice) sostengano l'innocenza dell'infelice regina. Ma Evergete, venuto sotto mentite spoglie alla corte d'Antiochia, non venne solo; poco discosto egli ha pronta una formidabile armata, che ad un suo cenno s'avanza. All'avvicinarsi degli Egiziani, gli Antiochesi, già mormoranti contro Laodice, tumultuano, aiutano gli stranieri; Laodice è costretta a rifugiarsi nella rocca, che Evergete cinge d'assedio. Però mentre il trionfo della buona e innocente Berenice sembra così assicurato, il malvagio Togorma la sorprende « nel suo gabinetto » in compagnia del figliuolino Sear. Invano l'eroica donna, servendosi della « piccola « spada » di Sear, s'oppone all'aggressore e lo ferisce anche gravemente; egli d'un colpo abbatte il fanciullo e piaga a morte la madre. Evergete che ha lasciata (chi saprebbe perchè?) la cara sorella indifesa ed esposta a simili pericoli, torna in scena solo per raccogliere l'ultimo respiro di lei, che gli raccomanda di risparmiare nella strage immensa ch'egli minaccia, il figliuoletto di Laodice, incolpevole delle nequizie materne. Naturalmente una delle scene più gustate sarà stata, per lo sfarzo dell'apparato, quella in cui Evergete, deposte le finte spoglie, « vestito alla reale », sbarca dalla sua « capi« tana », ed è accolto a gran festa quale liberatore (atto IV, sc. 13ª): ma il pubblico avrà trovato di che commuoversi profondamente in altre scene di effetto non dipendente dall'apparato; per es., l'8ª dell'atto II (Berenice di-

Non si parli di stile, chè il Ringhieri proprio non n'ebbe; ma una certa sua maniera qua e là si avverte; e anche cotesta maniera concorse, io credo, allo strepitoso successo delle sue tragedie. Talvolta egli dà al suo verso un'impronta d'energia che a mezzo il settecento era rarissima, o sconosciuta, facendo il dialogo rotto e incalzante, spezzando il verso, quanto fece di poi l'Alfieri. Chi infatti non pensa subito al proverbiale « Scegliesti? — Ho scelto. « — Emon? — Morte — L'avrai », quando s'imbatte in questo verso d'una scena tra Palmira e Zambri: « Pensa — Ho già pen- « sato — E vuoi? — La morte »? (1). Quel che il pubblico avrà meno gustato nelle tragedie del Ringhieri saranno state, io credo, le tiritere dottrinali che non vi mancano (2), le disquisizioni teologiche che vi compaiono; ma in generale le sentenze, le riflessioni filosofiche, molto frequenti, s'accordano co' pensieri dominanti del secolo, e avran trovato perciò largo consenso negli uditori (3).

---

nanzi agli Efori, sfrontatamente accusata da Laodice e impotente a difendersi), la 13ª dell'atto III (Berenice costretta a consegnare a Laodice il figlio Sear, quand'ode l'ordine dato da costei di tradurre il fanciullo nella rocca, raccoglie una delle spade gettate poc'anzi dai soldati, piomba su Seleuco figlio di Laodice, l'afferra e minaccia di sgozzarlo se non le si rende subito Sear) o la 14ª dell'atto V, la morte di Berenice: « O spettacol da far pie- « tade a' sassi! » — come faceva dire da uno degli attori il Ringhieri.

(1) *Baldassare* (atto II, sc. 3ª). Zambri ha posto a Palmira il dilemma: o sposar Baldassare, o morire; e Palmira sceglie la morte. Cfr. anche nella stessa tragedia la sc. 3ª dell'atto V.

(2) Un solo esempio basti. Nel *Nabucco il grande umiliato da Dio* (atto II, sc. 5ª), Nabucco si consulta con Daniele profeta e con Giora pontefice di Belo sul meditato ripudio di Nicotri. Giora è favorevole, Daniele è contrario; perchè il divorzio, che « legge non è, permission soltanto », è concesso unicamente quando sia giustificato da ragioni legittime, ben definite dai sacri canoni; delle quali ragioni, « Altre son d'alma, | E queste son: l'ostinazion, « la rissa, | L'odio, l'ardir, la maldicenza, il furto, | L'infedeltà. Son altre « poi di corpo, | E queste son: l'epilessia, la lebbra | Vera sterilità, vera stol- « tezza, | E qualche altro malor costante e grave, | Che sì il marito of- « fenda, | Che a lui la moglie intollerabil renda! »

(3) Nel *Nabucco convertito a Dio* (atto I, sc. 5ª) si rimprovera Baldassare d'aver fatto sua sposa la plebea Argia; e Baldassare risponde: « Cosa è poi « questa | Nobiltà di natali, onde l'uom folle | Mena tanto rumor? Se dritto « miri, | Non è che un lampo, uno splendore, un nome | Tutto estrinseco

XXXI. — Gran predicatore soprattutto di religione (anzi d'ossequio e obbedienza a' ministri d'essa) fu p. Ringhieri; ma elevazione ed ardore di sentimento religioso le sue tragedie non traspirano; altri, che non furono frati, per quanto le mediocri loro virtù poetiche poterono concederlo, furono migliori interpreti di cotesto sentimento, che per manifestarsi potente, specie in una forma così alta come la drammatica, non ebbe certo nel secolo XVIII propizia stagione.

Del resto il dramma religioso, o per meglio dire il dramma cristiano, non ebbe nel settecento molti cultori; e dei pochi menzioneremo soltanto due duchi: Annibale Marchese e Lorenzo Brunassi, napoletani, e un rampollo di duchi: Alfonso Varano; pii gentiluomini, senza dubbio, ma spiriti mediocri, e meglio dotati di dottrina che di facoltà poetiche. S'aggiunga la intrinseca povertà de' soggetti cristiani, che nell'eroismo de' santi e de' martiri non offrono che un unico motivo drammatico (se pure è drammatico) poco o nulla modificabile dalle varie circostanze in cui quell'eroismo si manifesta. Sia ariano, sia pagano, sia barbaro il persecutore, sia uomo o fanciulla, giovine o vecchio il perseguitato, la virtù del martire è sempre la medesima; è la costanza impavida d'un'anima in cui la fede soggiogò ogni altro sentimento; è l'anima che sulla terra si sente ormai *pellegrina* e anela agli splendori della patria celeste; è, in una parola, l'imagine di Poliuto. L'imitazione qui era fatale: l'*Agnese martire del Giappone* del Varano, p. es., somiglia alla *Santa Perpetua martire* del Brunassi (1), come entrambi somigliano all'*Ermenegildo* del

---

« all'uom, e un don dei regi. | Chè se colui, che par più grande in terra, | Gli « occhi rivolge pochi passi addietro, | Non trova un tetto d'or, ma oscuro ed « atro, | E invece d'un acciar trova un aratro ».

(1) Lorenzo Brunassi, duca di S. Filippo, nato a Napoli il 14 ottobre 1709, morto il 23 marzo 1753, fu giudice della Gran Corte di Vicaria, e godette il favore di Carlo VI (cfr. *Storia lett. d'Italia*, VII, 439 sgg.). S'occupò specialmente di letteratura drammatica, di cui discorse in una lettera premessa all'ediz. fiorentina delle tragedie del Pansuti, e in un'altra lunga lettera al dott. Gian Antonio Sergio, premessa alla *S. Perpetua* (Napoli, Di Simone. 1747), dove discorrendo della tragedia in generale dai Greci in poi, viene

Marchese, e questo ricorda il *Poliuto* del Corneille (1). Se l'imitazione non fosse stata, come fu talora, volontaria e diretta, le somiglianze sarebbero nate dalla identica natura d'ogni storia di martirio cristiano; ma, naturalmente, l'elevazione e l'enfasi eroica del Corneille, dai nostri non raggiunta, pose, per così dire, in cotesto campo, il segno dell'arte. Però nel *Polieucte* non campeggia soltanto la *sete di martirio* del protagonista; la sua figura, per quanto grande, non riempie tutta la scena; tutto l'interesse del dramma non si concentra in esso; altre figure grandeggiano intorno a lui, altre virtù, altre passioni; altre anime meno vicine al cielo, più legate alla terra, lottano e dolorano nel dramma;

---

particolarmente a trattare dei francesi e degli italiani che avevano fatte tragedie di soggetto sacro. Di lui si hanno altre due tragedie sacre: *S. Marcellino martire* (Napoli, 1752) e *La Passione di N. S. G. Cristo* (Napoli, 1745), in prosa, coi cori però versificati, piena d'erudizione sacra e di dottrina teologica. Ai contemporanei fece sorpresa il numero insolitamente grande dei personaggi di cotesta tragedia, che son diciassette (cfr. *Novelle della Repubblica d. lettere*, Venezia, 1745, p. 399).

(1) Nè lo ricorda genericamente solo in quanto Ermenegildo, come Poliuto, sagrifica alla sua fede, non solo la propria vita, ma anche l'affetto della tenera e valorosa moglie Igonda; ma lo ricorda in varie particolari coincidenze di situazioni, di pensieri e fin di parole. Così nell'atto II, sc. 1ª, l'ariano Genserico, al re Leovigildo, che ha data sentenza di morte contro il proprio figlio Ermenegildo ostinato nel rifiutare la fede d'Ario, rammenta: « I Goti han anco i loro Manlî e Bruti; | Per la patria dier essi i figli a « morte, | Tu per la fede »; come Felice ad Albino che lo rimprovera di versare il sangue di Poliuto, suo figlio adottivo, risponde: « Ainsi l'ont au- « trefois versé Brute, et Manlie » ecc. (*Polieucte*, atto V, sc. 4ª). La proposta che Leovigildo fa al figlio, di smentire per una volta con un atto esteriore la fede che professa, per aver salva la vita (atto IV, sc. 4ª), e il rifiuto d'Ermenegildo, trovano riscontro nel *Polieucte*, atto IV, sc. 3ª, e atto V, sc. 2ª; ecc. — Anche in altre di coteste tragedie del Marchese, che abbiamo già conosciuto, del resto, nelle prime sue prove tragiche, come non dubbio seguace de' Francesi, sonvi reminiscenze de' suoi autori prediletti; ma io qui ne indicherò solo una che ci richiami ancora al *Polieucte*. La Cunegonda e l'Alberto del *Ridolfo*, moralmente non somigliano certo alla Paolina e al Severo del Corneille; pure Cunegonda fu un giorno amante di Alberto di Sassonia, prima di esser moglie del re Ottocaro di Boemia, e poichè ora le giova, ricorda ad Alberto, che rivede dopo molt'anni, ancora di lei innamorato, « l'antica fiamma | Ch'estinta volle alfin *suo* fato e il « crudo | Ambizioso *suo* padre »; un padre simile a Felice.

ed è assai dubbio se a renderlo interessante e vivo concorra più la storia edificante del martire o il romanzo di Paolina e di Severo.

Il Corneille aveva felicemente innestato sul dramma religioso il dramma profano; il Marchese volle fare di più: volle dar carattere religioso a dei drammi romanzeschi; chè tali sono in fondo coi loro amori e le lor donne guerriere, varie delle sue molte tragedie cristiane (1). Nè sempre egli mirò a dipingere la virtù del cristiano tetragono nel cimento della persecuzione, alle minacce e agli orrori de' supplizi, come, p. es., nel *Flavio Valente*, nell'*Ermenegildo*, nei *Massimini;* egli mirò anche a dipingere, come nel *Ridolfo* (2), l'altre virtù che s'accompagnano alla fede; l'umanità, la giustizia, la clemenza, ecc.; mirò cioè a tessere un'apologia della religione cattolica, considerata come maestra « delle morali e civili virtù », maestra « a' popoli » e « a' prin« cipi » (3). La sua opera di poeta fu in gran parte opera dottrinale; molte sentenze, molti ragionamenti, qualche bel pensiero; ma una freddezza che agghiaccia, un tedio che opprime, una insufficienza di verità psicologica che fa parere troppo mite il giudizio del Bettinelli, a cui coteste tragedie parevano « deboli » (4).

---

(1) Napoli, Mosca, 1729. Sono dieci, contenute in due volumi; I, *Domiziano*, *I Massimini*, *Massimiano*, *Flavio Valente*, *Draomira*; II, *Eustachio*, *Sofronia*, *Ermenegildo*, *Maurizio*, *Ridolfo*. Il verso costantemente in esse usato è l'endecasillabo sciolto.

(2) Il *Ridolfo* è uno dei tanti tributi cortigiani pagati dal Marchese agli Asburghesi. Egli cantò Leopoldo d'Austria e Carlo VI (uno de' suoi poemi s'intitola *Carlo VI il Grande*, Napoli, Mosca, 1720), a cui son dedicate anche le *Tragedie Cristiane*. Per la bibliografia del Marchese, vedi *Storia lett.. d'Italia*, VI, 631.

(3) Parole di G. B. Vico, nel parere da lui dato sulle *Tragedie Cristiane*, quale revisore delle stampe.

(4) Tra le meno stucchevoli metterei prima il *Domiziano*, in cui, se non altro, ha un po' di vita e di verità il carattere del liberto Stefano, che non è cristiano, ma è uomo. Il pio Clemente e la pia sua moglie Domitilla son così cristiani invece da riuscire sciocchi e insensati; e non perchè ricusino d'assecondare l'uccisione di Domiziano preparata da Stefano (non soltanto la fede, bensì la morale ancora, vieta d'uccidere a tradimento, sia pure il peggiore dei tiranni), ma perchè, tutti assorti, come sono, ne' lor *pensier con-*

Miglior poeta (occorre dirlo?) fu il Varano; sebbene a me parrebbe troppa generosità il concedergli un « ingegno altamente « drammatico » (1). Una almeno delle sue quattro tragedie (2) non va confusa con le tante insipide e floscie rapsodie tragiche

---

templativi, par che abbiano chiuso il cuore anche ad ogni innocente affetto terreno. Si veda infatti: Stefano reca a Domitilla l'annunzio che Clemente è perito sotto la scure di Domiziano, ed essa versa qualche lagrima senza far parola. Stefano l'osserva e le dice: « umido il ciglio, | Dolente il volto ed « affannato il petto | Or mostri tu che follemente oprasti | Sì ch'io non dessi « libertate a Roma | E a lui la vita? È femminile, è vano, | È vile, è stolto « in sì tragica sorte | Cotesto pianto ». Ebbene, il rimprovero non la turba; esso anzi cade a vuoto, e le sue prime parole son queste: « Il mio Clemente, « ahi duolo | Adunque è spento? Alma felice eletta, | Perdona a questo mio « misero frale | Se in tuo sì bel trionfo io piango e gemo »; e poi, con flemma che fa ira, rivolgendosi a Stefano, vuol avere descritta da lui la scena del supplizio: « A te non grave | Sia ridirmi in quai atti il passo estremo | Varcò « l'invitto eroe » (atto V, sc. 1ª).

(1) Delle lodi date da moltissimi al Varano come autore tragico, non terrò conto; ho voluto soltanto riferire il giudizio d'uno degli ultimi che in Italia abbiano considerato di proposito l'opera tragica del nostro autore. Vedi l'articolo del prof. G. C. Molineri, *I precursori dell'Alfieri* (*Gazz. Letteraria*, Torino, 1880, an. IV, p. 337), in cui s'occupò esclusivamente del Varano.

(2) Sono, come ognuno sa, oltre a quella di cui discorreremo, l'*Agnese* (1783) già menzionata, la *Saeba regina di Cinge e di Taniorre*, composta dal Varano quando già toccava gli ottanta, e il *Demetrio*, opera giovanile, compiuta per ismentire « la falsa opinione degli stranieri che la lingua italiana « mal sapesse trattare la tragedia ». Fu però pubblicata, ad insaputa dell'autore, solo nel 1745; ma così scorrettamente ch'egli dovette provvedere ad una seconda edizione (Padova, Seminario, 1749); in occasion della quale compose anche il capitolo *Al celebre sig. ab. Frugoni sopra la tragedia dell'autore chiamata Demetrio* (in *Opere poetiche* del Varano, Parma, 1789, I, 426 sgg.), che quantunque sia componimento giocoso, pure non è trascurabile documento delle ingarbugliate teoriche correnti nel secolo intorno alla tragedia. Quanti precetti e quanto discordi, esclamava il Varano! « La tra« gedia, o Frugon, ci mostra in fatto | Ch'essa fu del Demonio un'inven« zione | Perchè il poeta alfin diventi matto ». E il Frugoni gli teneva bordone, così nel capitolo di risposta: « Io vo' dar mano prima alle dottrine » (*ivi*, p. 452 sgg.), come nell'altro cap.: « Divin testor di carmi, aureo Varani » (in *Opere* del Frugoni, Parma, 1779, IV, 215), dove torna a dire che « la « tragica carriera vuol gran lena | In chi vi mette piè, tanto è di spine, | Tanto « è d'angustie e di fatiche piena ». Le *angustie* e le *spine* sono le regole, di cui tocca. — Il *Demetrio* è poverissima cosa; l'*Agnese* è, come già fu osservato da molti, una specie di *Poliuto* senza episodi profani; la *Saeba*

del secolo, ed è il *Giovanni di Giscala;* quantunque quel tanto che l'opera ha in sè di bellezza (1) l'abbia ricevuto quasi direi dal caso e contro l'intenzione dell'autore. Il piissimo Varano infatti non ha certo inteso di rendere antipatici e odiosi Marianne, già cristiana, e Manasse, che finisce col convertirsi al cristianesimo; sì bene il pervicace Giovanni, che ostinatamente chiude gli occhi alla gran luce della profezia ormai avverata e nega di riconoscere nel Cristo il promesso, l'atteso « gran re della terra ». Eppure al Varano è accaduto di raggiungere effetto del tutto contrario al suo disegno. Se v'è persona nel dramma che interessi e commova e piaccia per vigore d'animo leonino, egli è appunto cotesto Giovanni, che s'ostina, è vero, in un errore di fede, ma pur s'ostina in una magnanima follia: la disperata difesa contro lo straniero oppressore. Manasse piace finchè si mostra degno figlio di Giovanni; quando respinge, dolcemente sì, ma con fermezza, i consigli della sposa Marianne, che vorrebbe persuaderlo a depor l'armi, a piegare il collo al giogo di Roma, a subire il destino preparato da Dio al colpevole popolo Ebreo (atto I, sc. 1ª); e quando, benchè ferito, all'annunzio che le sorti della battaglia, dapprima favorevoli, piegano contrarie ai difensori di Gerusalemme, egli si stacca da Marianne, si ricaccia nel folto della mischia (atto I, sc. 2ª), respinge i nemici, ma cade sul campo e rimane prigioniero de' Romani. Ancora egli piace quando, nuovo Attilio Regolo, inviato da Tito a Giovanni, per indurlo a non prolungare più oltre l'inutile resistenza, non pronunzia una sola parola per persuadere al padre ciò che il nemico desidera; e, stretto da un giuramento solenne, si dispone a tornare al campo romano, dove gli è preparato il supplizio della croce, se Geru-

---

è l'opera d'un vecchio ormai decrepito. La più corretta edizione di coteste tragedie si ha nelle *Opere teatrali* di A. Varano, Roma, Mordachini, 1825, che reca, oltre la *Vita* del Varano compilata dal Paravia, l'*Elogio* composto da Emilio Pannelli.

(1) Poichè la tragedia non è tutta bella; vi sono scene fredde, vuote, oziose (per es., la 3ª e 4ª dell'atto I, la 1ª dell'atto II, ecc.) e si può dire che quasi sempre, quando il protagonista è assente, il dramma langue.

salemme non s'arrende (atto III, sc. 3ª). Ma prima di avviarsi al suo destino, Manasse s'incontra con Marianne (atto III, sc. 7ª), e in quel supremo colloquio egli accoglie finalmente la fede da lei già tante volte predicatagli; si fa cristiano. La clemenza di Tito gli risparmia il supplizio, e Manasse ritorna in scena quando ormai Gerusalemme è espugnata, e Giovanni, preso e incatenato, sta per morire di morte volontaria. Ebbene, Manasse non è più quel di prima; egli s'attrista, è vero, della sorte del padre, ma le sue parole suonano oltraggi. Egli si presenta sciolto ed illeso, per grazia di Tito, a Giovanni moribondo tra le rovine del Tempio; ed osa, in quell'ora, magnificargli la generosità del nemico, ed osa chiedergli perchè non voglia confidare in essa e vivere! Vivere quando la patria è perduta? vivere per grazia di coloro che ce la tolsero? ricorrere al loro aiuto? « Due grandi aiuti » — risponde il moribondo — « Senza aver d'uopo di cercarne al-« tronde | Mi porge il ciel, che a terminar m'affretta | I mali « miei: questo distrutto Tempio | Ed il velen; l'un perchè io « voglia, e l'altro | Perch'io possa morir ». E muore ripudiando il figlio che ha profferita l'indegna parola, il figlio che vorrebbe baciargli la mano con le labbra che hanno rinnegato la patria: « Allontanati, indegno, e questi segni | Della servil tua fè presta « piuttosto | A Tito, al tuo signor, che ti disciolse | Quelle catene « onde il tuo padre avvinse. | Era per te miglior, se tu nol sai, | « Perir sul legno infame, in mezzo al fumo | Dell'arso Tempio, e « fra la strage e il lutto | De' tuoi compagni, che serbar la vita, | « Dono del tuo nemico. Allor baciate | Ad una ad una avrei le « tue ferite | Le avrei lavate col paterno pianto...., | Si saria colla « tua sciolta quest'alma | Schiva a ragion di restar meco unita | « Dopo la spenta libertade ebrea. | Ma vivi pure alla tua infamia, « vivi | Al tuo rimorso agitator, ch'io muoio | Pago di mia virtude ».

Tale è Giovanni, e non qui soltanto, nell'ultima scena della tragedia, ma dal principio alla fine; nè lo può rendere odioso la sua morte, allietata dalla fiera gioia ch'ei prova sapendo ucciso da Tito quel fedifrago Simone, che avevagli promesso aiuto contro i Romani, e vilmente non attenne la promessa; odiosa

riesce invece Marianne, che dinnanzi a lui spirante non ha senso di pietà o d'affetto, ed esclama: « Ecco il fin dei malvagi! ». O perchè malvagio? Perchè non è cristiano? Eh! la fede vien da Dio; ma l'opere vengono dall'uomo; e l'opere di Giovanni sono in fondo opere d'eroe. E l'atteggiarsi della sua vigorosa figura d'atleta non è mai così rigido da dare solo l'imagine della forza; quel padre che muore maledicendo il figlio ebbe pure viscere paterne che si commossero e sanguinarono (1), ma sugli affetti domestici prevalse l'indomabile sdegno di servitù, l'incoercibile impero d'una volontà che s'ostina nella lotta quanto più la lotta diventa difficile ed aspra.

Io non conosco in tutta la letteratura tragica nostra d'innanzi l'Alfieri, nella immensa famiglia dei Bruti, dei Virgini e degli altri magnanimi pagani, tratti sulla scena a tenervi accademia di patriottismo e di fortezza, una figura così vigorosa, una tempra

---

(1) È impossibile non sentire la voce del padre, dominata però dalla voce del patriotta, nelle parole con cui Giovanni (atto II, sc. 2ª) annunzia a Marianne che Manasse, scomparso dal campo di battaglia, e già pianto per morto, « Vive, ma prigionier. Così a Dio piacque | Tentar con un de' colpi « suoi più forte | La tolleranza mia.... Piangi pur misera | Marianne, che di « lutto altra cagione | Più giusta aver non dei. Ma se conforto | Ritrovar puoi « nell'improvviso affanno, | Volgimi un guardo, e mira. Io sono il padre | Di « colui che tu piangi, ed io t'invito | Ad obliar, per farne un dono a « Dio, | L'amor tuo maritale. Anch'io gli affetti | Naturali affrenai nel sen « paterno | Per non infievolir quella costanza | Che sola rialzar puote la « nostra | Cadente libertà. Che se pur vuoi | Serbar funesta insieme ed ono« rata | Memoria di colui che tanto amasti, | Serbala sì che questa al cor « t'irriti | Il desio di vendetta ». E la voce del padre trema ancora, ma sommessa, nella risposta ch'egli dà al messo di Tito, Gioseffo ebreo, che viene a intimargli la resa, ricordandogli che Manasse è in balìa dei Romani. Egli l'accoglie a piè del trofeo d'aquile imperiali conquistate da Manasse appunto nell'ultima gloriosa e per lui infelice battaglia, e gli dice: « Inutil « arte è il rammentarmi il figlio. | Vedi tu quel trofeo?... | Questo trofeo | Nel « più fervido colmo del dolore | Io stesso alzai al mio figlio Manasse, | Da « me perduto, acciocchè questo fosse | Stimolo altrui d'onore, a me di « sdegno | Contro chi mel rapì. Questo me padre, | Me guerrier move dalle « sue catene | Vivo a ritorlo, o a vendicarlo ucciso. | E questo insegna a te « che non son poi | Invincibili tanto i tuoi Romani, | Che il combatter con « lor parer ti debba | Disperato furore e non virtude | Vattene » (atto II, sc. 5ª).

così salda e virile com'è questo Giovanni di Giscala, in cui par che riviva quel che il De Sanctis chiamava *l'uomo di Dante*; un qualche cosa di nobile e feroce, che sta tra Capaneo e Farinata. Ma una rondine non fa primavera, e il *Giovanni di Giscala* del Varano (1754) non dischiuse in Italia una fioritura tragica più gagliarda e più originale della precedente.

XXXII. — Anzi l'originalità, lo vedremo chiaramente per varî esempi tra poco, coll'avanzare del secolo venne scemando; prevalse un modo quasi uniforme di concepire e costruire la tragedia; e quel modo fu prettamente francese. I primi scrittori nostri del settecento ebbero l'occhio ai due Corneille, al Quinault, al Racine e ai suoi epigoni, al Pradon, al Crebillon e al La Motte; gli altri ebbero l'occhio ancora a tutti costoro, e al Voltaire particolarmente; più tardi ancora ebbero fortuna in Italia i Saurin, i Le Mierre, i Ducis e il resto de' mediocri per le cui mani finì d'esaurimento la classica tragedia francese, dopo aver cercato invano per qualche via di rinnovarsi.

Ma in Italia la decadenza progressiva del teatro tragico francese non fu avvertita; quel teatro parve invece ai nostri sempre più rigoglioso e fiorente; le voci più o meno ostili che contr'esso s'erano levate nella prima metà del secolo, tacquero; l'ammirazione si fece sempre più larga ed intensa; e se perdurò il desiderio che « gl'Italiani nell'acquisto e nel culto dell'altre nobili « scienze a tanta gloria saliti..... vi giungessero nell'arte tragica « ancora, in ogni parte perfezionandola secondo le buone regole « della ragione e dell'affetto, colla scorta fedele del verisimile e « del decoro....., e col possente soccorso di quel grande e mirabile, « onde formasi il più bel ornamento, se non anzi il più proprio « e distinto carattere di questa sì illustre e difficile facoltà » (1),

(1) Così lo Scarselli nella dedica delle *Tragedie* cit. al dott. Iacopo Bartolomeo Beccari, presidente dell'Istituto delle scienze bolognese, dal quale erangli venuti eccitamenti a compor tragedie per l'onore dell'Italia.

la stretta imitazione dei Francesi (1) parve il mezzo più adatto al fine; ma poscia, perchè, nonchè superarli, raggiungerli sembrò impresa disperata, verso la fine del secolo, quando già era sorto l'Alfieri, alcuni Italiani consigliarono d'abbandonare ogni proposito di competizione e di lasciare incontrastata agli oltramontani una gloria incontrastabile (2). Intanto, poichè la speranza d'uguagliarli nei più resistette, la tragedia italiana proseguì la via che la necessità del destino e la volontà degli uomini le avevano tracciata.

E come la tragedia in Francia, dopo il Crebillon e dopo il La Motte (*Ines de Castro*, la un tempo famosissima *pioggia di lagrime*), era venuta facendosi sempre più terribile e compas-

---

(1) Sulle opinioni correnti in Italia nell'ultimo quarto del secolo XVIII intorno al teatro tragico francese, può vedersi una lettera di C. C. Rezzonico al Vannetti, 10 luglio 1781, in RUBBI, *Epistolario periodico*, Venezia, 1795, I, 133 e la *Lezione intorno al lento progresso della tragedia in Italia*, Torino, Soffietti, 1789, del co. Risbaldo Orsini d'Orbassano. Su costui cfr. la mia nota *Sulla pubblicazione delle prime dieci trag. dell'Alfieri*, nel volume miscellaneo per le *Onoranze* ad A. D'Ancona (Firenze, Barbèra, 1901).

(2) Il Denina, in uno dei *Pensieri diversi* aggiunti al *Discorso sopra le vicende della letteratura* (ed. cit., II, 377), ricordati « gli sforzi incredibili » fatti per avere un Corneille o un Racine italiano, esortava i suoi compatriotti a darsi pace e ad accontentarsi del loro Metastasio. L'ab. Domenico Colombo, nel suo trattatello *Il dramma è la tragedia d'Italia* (Venezia, Zatta, 1794), sosteneva la medesima tesi, dicendo: « L'accusare gl'Italiani in « materia di tragedia, è lo stesso che rimproverare il nostro clima perchè « non produce naturalmente delle piante d'ananas e delle canne da zucchero. « La tragedia è un privilegio esclusivo dei Francesi... I poeti italiani non « hanno mai potuto, nè mai potranno riuscire in tragedia » (pp. 1-14). E delle ragioni di tal fatto la principale pareva al Colombo la mancanza d'un verso acconcio. Della stessa opinione dichiaravasi subito il co. G. B. Corniani, in due lunghe lettere dirette al Colombo nelle *Memorie per servire alla storia letteraria e civile* (Venezia, ottobre 1794, pp. 12-19, e 1795, p. 42 sgg.), dove, al pari del Colombo, disprezza tutti gli autori nostri, che pur essendo riusciti eccellenti in altre loro opere, riuscirono sempre mediocri in tragedia: il che gli provava come gl'Italiani dovessero avere « un intrinseco ostacolo « all'eccellenza di questo genere ». Cotesto ostacolo per alcuni consisteva nella mancanza di una lingua, quale l'avevano i Francesi, unica per la prosa e per la poesia. Cfr. la lettera 3 settembre 1777 di G. Vernazza ad I. Affò, in G. CLARETTA, *Sui principali storici piemontesi*, Torino, Paravia, 1878, p. 578.

sionevole, compiacendosi degli esiti luttuosi più che de' lieti, similmente essa si venne rabbuiando anche in Italia. Certo il grosso del pubblico nostro dovè stentare ad accettarla così fosca e triste, e — lo prova il popolarissimo teatro del Ringhieri — dovè ostinarsi a pretendere che le tragedie finissero almeno con l'esemplare castigo de' malvagi, che consola sempre delle ingiurie patite dagli innocenti (1); ma la ripugnanza che sul principio del secolo destava il solo nome di tragedia era scemata; e quantunque ancor nel 1782 si dicesse che gl'Italiani sentivano invincibilmente « un disgusto per la semplice tragedia », poichè da essi « il serio « e il tragico non *era* gustato che nell'opera in musica » (2), il Gozzi credeva di poter affermare, nel '61, che se la tragedia, « com« ponimento ripieno di tanta magnificenza e maestà, da' più colti « paesi amato e sì volentieri veduto », era « da noi abbandonato « quasi del tutto », ciò dipendesse da « un ribrezzo de' poeti, i « quali si erano stabiliti a credere che la udienza non la volesse », mentre egli aveva « più volte veduto la prova del contrario » e l'esperienza dimostravagli che « il piangere di compassione e di « tenerezza diletta non meno di ogni altro affetto destato dalle « teatrali rappresentazioni » (3). Non era molto lontano il tempo

---

(1) Qualche critico rimproverò all'Alfieri di non aver pensato a dare ad Appio Claudio, nella *Virginia*, un esemplare castigo; e l'Alfieri, il 15 agosto 1785, informava M. Bianchi che a Bologna s'era rappresentata quella tragedia variandola in modo che Virginio, dopo aver uccisa la figlia, desse al pubblico la soddisfazione d'ammazzare Appio. — Una delle soddisfazioni più frequentemente concesse al pubblico odiatore dei malvagi, fu di presentarli sulla fine atterriti della colpa commessa e straziati dai rimorsi, come, per esempio, aveva fatto il Racine nell'ultima scena dei *Frères ennemis*. Anche in ciò la Francia ci fu maestra.

(2) G. Maria Galanti, *Nuova descrizione storica e geografica dell'Italia*, Napoli, 1782, I, 35.

(3) *Gazzetta veneta*, N. LXXIV, nell'articolo che rende conto dell'*Enea nel Lazio* del Goldoni, che, diceva il Gozzi, non aveva fatto una *vera tragedia* (benchè l'*Enea* nel principio ricordasse l'*Ifigenia* del Racine) per la solita paura degli autori nostri di non incontrare il gusto del pubblico. Io crederei del tutto inutile parlare di cotesto *Enea nel Lazio*, soggetto trattato prima dallo Scarselli (*Tragedie* cit.), o dell'altre tragedie e tragicommedie del Goldoni, il quale, nel '32, pensando che « il genere comico non

in cui sarebbe incominciata la voga dei *drammi lagrimosi*, preceduti e seguiti da buon numero di tragedie *lagrimosissime*.

Ora cotesto problema psico-estetico che consiste nel determinare la causa che produce il diletto della tragedia, in Italia fu più deliberatamente affrontato solo quando nella seconda metà del settecento il gusto della tragedia si fece più intenso e diffuso, mentre la tragedia stessa venivasi facendo più triste; e primo a proporselo, per discuterlo con notevole ampiezza, fu un grande ammiratore del teatro francese in generale e del teatro del Voltaire in particolare; voglio dire il Cesarotti (1). Non sarà inopportuno qui un rapido cenno su ciò che da lui e da altri s'è pensato su tale questione.

XXXIII. — La questione era antica. Già S. Agostino s'era meravigliato del diletto che gli uomini trovano nel contemplare sulle scene luttuosi eventi (2); ma il Cesarotti considera soltanto

« convenisse del tutto alla gravità della toga » compose quell'*Amalasunta*, tragedia lirica, che finì sul fuoco (*Vita*, I, XXIV, XXIX). Di lui ho già ricordato per incidenza il *Rinaldo da Montalbano*, e posso ancora ricordare le altre: *Belisario* (1734), *Griselda*, tratta da una tragedia in prosa ch'era poi tutt'una cosa col dramma del Pariati e dello Zeno (*Vita*, I, XXXVII), *Rosmonda* (1735), *Enrico re di Sicilia* (1737), *Nerone* (1748).

(1) La esposizione delle idee del Cesarotti sulla tragedia, contenute principalmente nei discorsi premessi alle traduzioni del *Cesare* e del *Maometto* del Voltaire e nel *Ragionamento sul diletto della tragedia*, che uscì la prima volta con esse (1762), non avrebbe per sè speciale importanza, ma potrebbe servir di riprova della perfetta concordia dei concetti intorno al teatro tragico che, auspice il Voltaire, si stabilisce tra Italia e Francia nella seconda metà del secolo XVIII. Nel *Ragionamento* citato (mi servo della ristampa fattane nelle *Opere* del Cesarotti, Firenze, 1808, XXIX, p. 117 sgg.) il Cesarotti non parla del teatro francese, ma tutto ciò ch'egli dice in biasimo del teatro greco e in lode del teatro moderno, idee da lui ripetute anche in prose latine tuttora inedite (cfr. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere*, Torino-Roma, 1894, pp. 51-52), torna a lode dei Francesi.

(2) Cfr. MAFFEI, *Proemio* alla *Merope* nella cit. ediz. del 1745, p. 14. — Una spiegazione del fatto fu proposta anche dal Gravina (*Ragion poetica*, lib. I, cap. XI), il quale, tra l'altro, pensava che « compiangendo il male « altrui sembriamo giusti ed onesti a noi stessi; e la riconoscenza della

le soluzioni del quesito proposte da alcuni moderni, prima di venire a spiegare la propria. L'ab. Dubos aveva attribuito il diletto della tragedia al bisogno d'attività dello spirito umano, il quale è portato ad amare tutto ciò che l'agita e lo scuote, e gusta quindi la tragedia, come quella che commovendolo violentemente, lo toglie dall'inazione ch'esso abborre. Il Fontenelle aveva sostenuto che piacere e dolore sostanzialmente non differiscono, e che può esservi una tristezza dolce, la quale non sia altro che un dolore attenuato. Così, egli diceva, il dolore attenuato, che si cangia in piacere, nasce dalla tragedia; e ciò che serve ad attenuare il dolore e a convertirlo in piacere è la consapevolezza che la tragedia è finzione d'arte, non realtà. L'Hume invece mosse dal principio che ogni impressione subordinata si cambia nella principale, anche quando sia di natura diversa. Ora dalla tragedia riceviamo — egli diceva — due impressioni diverse; la principale è quella che viene da ogni opera d'arte: il piacere; la secondaria è quella che vien dalla natura de' casi tristi rappresentati: il dolore — ma la prima, ch'è più forte, assorbe e trasforma la seconda, e la tristezza, propria della materia, si converte nel diletto, prodotto dalla forma.

Il Cesarotti non accolse nessuna di coteste tre spiegazioni e ne diede una sua, a dir vero, non limpida, affermando che il diletto della tragedia nasce « dall'accordo del risultato dramma« tico coll'interesse e l'istruzione morale ». Dei tre termini della formola, i due ultimi sono i più chiari e, per noi, i più notevoli. Che cosa significhi *l'istruzione morale* che cospira al diletto

« virtù in noi occupa e lega le nostre potenze con un piacere intellettuale « che vince ogni altro ». — La questione fu pure discussa tra il Bodmer e il Calepio, nel loro carteggio; e il Calepio (cfr. L. Donati, in *Op. cit.*, 272) scriveva il 6 novembre 1729 all'amico zurighese, per finir di chiarirgli il proprio pensiero, che il dolore per sè stesso « non è assolutamente piace« vole », ma che « le passioni della tragedia recan seco un immediato pia« cere, cagionato in parte dall'interesse che prendiamo ne' funesti successi « de' miseri, ed in parte dalla conformità de' sentimenti che secondano il « nostro dolore ».

della tragedia è facile intendere; e chi non l'intendesse a tutta prima, non ha che da leggere il discorso del Cesarotti stesso premesso al *Maometto* tradotto, dove è dato tanto peso e rilievo al contenuto e al significato filosofico di quella tragedia; è in una parola l'ammaestramento filosofico in largo senso, che la tragedia del secolo XVIII, già prima del Voltaire, s'era assunto, e che dopo il Voltaire predomina in essa come elemento essenziale. Ma che cosa è l'*interesse*? Un'azione capace solo di produrre sensazioni dolorose, « senza mistura alcuna di bene », diceva il Cesarotti, sarebbe incapace di produrre diletto; occorre che l'azione, per grande che sia la sua « acerbità », sia capace di destare « un sentimento che preponderi a quel del dolore »: la simpatia e l'ammirazione; e allora « il diletto crescerà in proporzione « della tristezza ». L'ammirazione e la simpatia si risolvono nell'interesse; « l'interesse suppone affetto, e l'affezione è propor« zionata alle qualità amabili di chi patisce ». Ora, dice il Cesarotti, l'affezione è sempre accompagnata da qualche diletto; ed è così ch'essa genera l'interesse; e questo, il piacere (1).

(1) La complicata teoria del Cesarotti non è facile ad esporsi in brevi parole, e non fu sempre fedelmente esposta. Anche l'Alemanni (*Op. cit.*, pp. 85-88) la riassunse molto imperfettamente, nè più fedelmente l'aveva riassunta il dott. Ubaldo Cassina (piacentino - 1736-1824 - ne abbiamo una biografia nella *Strenna piacentina* del 1855) in un suo *Saggio analitico su la compassione* (Parma, stamp. Reale, 1772, p. 62), dicendo che pel Cesarotti il diletto della tragedia consiste nell'*idea del vantaggio e dell'istruzione che lo spettatore ricava da un fatto atroce e compassionevole*. Cotesto dott. Cassina, dopo aver trattato, nel cap. V del suo *Saggio*, *Della compassione de' mali d'imitazione*, trattò nel VI *Del piacere annesso alla compassione de' mali d'imitazione*, e credette di dare una spiegazione nuova del fenomeno, ma in sostanza tornava all'opinione del Fontenelle, perchè diceva che « passando « la mente dalla supposta realità del male, che l' affligge, allo scoprimento « del suo inganno, che la rallegra, e passandovi così rapidamente ch'essa « non s'accorge del suo passaggio, nasce quel misto di gaudio e di tristezza, di « piacere e di dolore che noi non sappiamo in noi medesimi distinguere, e « crediamo perciò essere un'afflizione che rallegra, un dolore che piace » (p. 61). Più tardi U. Pagani-Cesa, discepolo del Cesarotti, autore d'infinite tragedie, parte stampate, parte inedite, composte sullo scorcio del sec. XVIII e sul principio del XIX, trattò, molto superficialmente del resto, la questione in un dialoghetto inserito nel citato suo libro *Sovra il teatro tragico ita-*

Il piacere è dunque subordinato alle *qualità amabili di chi patisce*; il che significa che sulla scena tragica dovranno comparire anime nobili e delicate, cuori appassionati e sensibili, quali il secolo appunto, alla scuola de' Francesi, s'era abituato a vagheggiarli e ad intenderli.

XXXIV. — Toccheremo tra poco con mano le prove che, nell'ultimo quarto del secolo specialmente, i nostri autori s'ispirarono direttamente agli esemplari da cui il Cesarotti aveva ricavata cotesta sua dottrina. Intanto, poichè lo spazio che avanza è ormai ristrettissimo, ci convien dire senz'altro che malgrado la scemata avversione del pubblico per lo spettacolo tragico, malgrado l'abbondante produzione, che di parecchie centinaia d'opere aveva ormai impinguato il nostro repertorio, la tragedia in Italia, tra il '60 e il '70, viveva di stracca vita e stentata. Il Gozzi (1) lagnavasi che le tragedie nuove non apparissero più tanto frequenti come nella prima metà del secolo; e infatti un po' di sosta vi fu in quel torno, ma il lavoro di produzione non ristette. Alcuni autori, che composero in quegli anni, li abbiamo già per incidenza qua e là nominati, e potremmo nominarne ancora parecchi (tra i meno oscuri si ricordi intanto il Pompei, che per tre volte si provò in un mestiere che non era il suo, con l'*Ipermestra*, la *Calliroe* e la *Tamira*; altri ne nomineremo in seguito); ma nessuno — e qui era il guaio — nessuno riusciva a scuotere l'indifferenza del pubblico con qualche cosa che avesse almeno una debole impronta di novità, di personalità, di vigore.

E sì che gli amici compiacenti e la critica compiacentissima non lesinavano gl'incensi, e poco bastava in quegli anni per essere proclamato « Cantor che a Senna un giorno ardere il seno|

---

liano, pp. 73-79; e, più tardi ancora, tornò sulla questione il Gherardini, a proposito di quanto ne aveva scritto E. Darwin in appendice al II canto del suo poema *Gli amori delle piante*. V. la traduzione di cotesto poema, fatta dal Gherardini, Milano, Malina, 1844. L'opinione del Darwin, a quanto so, non trovò eco in Italia durante il settecento.

(1) Nella lettera a Stefano Carli, premessa all'*Erizia*.

« Farà di bell'invidia », emulo e vincitore di Greci e di Francesi. Tredici poeti, p. es., enfiaron le gote per cantar le glorie del co. Paolo Emilio Campi (1729-1796), modenese (1), quand'ebbe composta la *Bibli;* e chi gli disse che ormai sarebbero andati del pari « Di Campi il nome e di Racine la gloria »; chi l'assicurò che ormai l'Italia non doveva più invidiare « all'emula stra« niera | Gli aurei Racini e i gran Volteri »; chi lo benedisse perchè aveva vendicata l'Italia dell' « antico scorno » e dello « scherno usato »; e quel dei tredici ch'è oggi meno ignoto, Giuliano Cassiani, rapito d'entusiasmo, volgendosi a Melpomene, gridava: « Vieni, o dea del coturno, impara omai | Il cammin del« l'Italia..... », trasporta il tuo tempio dalle rive della Senna a quelle del Panaro, perchè « al novo onor, che all'ospite tuo « nume | Rende il Panar, che t'è men caro or senti | Quel tuo « tanto oltre l'Alpi amato fiume »!

La *Bibli* uscì preceduta da tutte coteste lodi poetiche e da un discorso proemiale dell'autore, che compendia le regole dell'ottima tragedia. D'onde il Campi le ricavasse, è chiaro per le parole ch'egli aggiunge dopo averle esposte: « Queste sono le ragioni, « non ben avvertite dagli Italiani, per le quali i Francesi in tal « genere di poema hanno finora riportato il vantaggio sopra di « loro »; ma tra le ragioni della superiorità dei Francesi principalissima sembravagli quella dello stile, che è cosa più d'ogni altra essenziale; e lo stile necessario alla tragedia era, pel Campi, « stile di sentimento ». Non si trascorresse all'enfasi eccessivamente sentimentale dei drammi lagrimosi, egli avvertiva (p. 13), ma si studiasse di toccare i cuori intenerendoli, come il Voltaire aveva fatto sì bene con la *Zaira;* si contemperassero i caldi tra-

(1) Per la vita del Campi, cfr. *Notizie biografiche degli scrittori dello Stato Estense*, Reggio, 1835, III, 363 sgg. L'opere sue principali furono la traduzione, rimasta inedita, di sei tragedie francesi, e due tragedie originali: *Waldomiro ossia la conversione delle Russie*, Modena, Società tip., 1784, e la *Bibli*, Modena, Soliani, 1774. La *Bibli* fu recitata nel 1771 pubblicamente; prima però era stata recitata privatamente in Corte (*Notizie* cit., p. 388). Ebbe le solite grandi lodi dal Voltaire.

sporti e i languidi abbandoni; esalassero gli affetti un profumo di delicatezza e di mestizia; e la tragedia sarebbe stata « patetica » (1), cioè bella in sommo grado, secondo l'ideale artistico de' nuovi tempi.

Di tal sorte il Campi volle che riuscisse la sua *Bibli*, e cercò in Francia un modello. Non de' più recenti, ma de' più alti: la *Fedra* del Racine. La *Fedra* lo invogliò del soggetto di *Bibli;* ma non intese perciò di riprodurla sott'altri nomi tal quale. Certo era grande « il pericolo di coincidere con l'immortale Racine » (p. 19), e di passare per « servile imitatore »; ma il discreto giudice avrebbe capito che tra l'una tragedia e l'altra eravi « tanta differenza per lo meno quanta ve n'ha tra una matrigna innamorata del figlio, e una sorella del proprio fratello » (p. 20). Del resto se « in alcune cose ed in certi sentimenti » la *Bibli* e la *Fedra* coincidevano, « era ciò quasi inevitabile per la « stretta analogia dell'argomento », e si sarebbero quindi rassomigliate « ancora se la *Bibli* fosse stata composta prima della « *Fedra* »! Ma perchè poi — concludeva il Campi — affannarsi a dimostrare di non aver ricalcato un « sì grande esemplare », quando invece conveniva piuttosto scusarsi « di non averlo saputo imitare »? (p. 21).

Io non starò ora ad istituire un confronto tra le due tragedie; l'opera del Racine non merita davvero che le si manchi così di rispetto; e del resto, a che menerebbe il confronto? A provare ciò che già le *Effemeridi* citate avevano subito osservato, dandone merito al nostro: che nella sorella di Cauno è agevole riconoscere la matrigna d'Ippolito, e che in Idotea, amante riamata

(1) « Bella e patetica » appunto chiamarono la *Bibli* le *Effemeridi letterarie* (Roma, 1775, p. 46), che approvavano il Campi anche per il discorso premesso, « al solito », alla tragedia (e infatti era costume che ogni nuovo poeta tragico facesse per suo conto una esposizione dei principî dell'arte), per le « giuste idee » manifestate e per le lodi date ai Francesi. Non così l'approvarono per le lodi date ai pochi autori italiani da lui nominati, chè l'Italia, secondo le *Effemeridi*, non aveva avuto nessun poeta tragico degno di tanta benevolenza.

di Cauno, si ha « una copia dell'Aricia ». Così non soltanto nella parte principale, ma anche nella parte episodica, le due tragedie si corrispondono, mutate solo alcune circostanze indifferenti, che non dànno alla loro concezione morale e tecnica diverso carattere (1). Ciò che il Campi non prese dal Racine, lo prese da più moderni tragici d'oltralpe, e tra l'altre cose, quel famoso *stile di sentimento* che in essi egli apprese ad ammirare, appropriandoselo assai male.

Tra le cause del *lento progresso della tragedia in Italia* l'Orsini, già più su ricordato, poneva per prima la pedissequa imitazione dei Greci, quando ormai la pedissequa imitazione s'era volta a ben altri esemplari; e se v'ha probabile ragione che si possa assegnare del lento progresso della tragedia italiana nel settecento, parmi che sia piuttosto lo sforzo continuo di rivaleg-

(1) Particolare curioso: uguale nelle due tragedie è il numero de' personaggi. A Fedra corrisponde Bibli; a Ippolito, Cauno; ad Aricia, Idotea; ad Enone, confidente di Fedra, Eurinoe confidente di Bibli; ad Ismene, confidente d'Aricia, Arsene, confidente d'Idotea; a Mileto, Teseo; due altri personaggi secondari nella *Fedra*, e due nella *Bibli*. Naturalmente lo scoprimento della passione incestuosa, che corrode ed affligge Bibli, avviene come nella *Fedra*, nella sc. 1ª dell'atto I, che corrisponde alla sc. 2ª dell'atto I della *Bibli*, e sono le confidenti nell'una tragedia e nell'altra che strappan di bocca alle loro languenti signore il terribile segreto. Così nell'una come nell'altra tragedia v'è una scena, al medesimo punto dell'azione (atto II, sc. 5ª, tanto nella *Fedra* come nella *Bibli*), in cui le due infelici dichiarano la loro colpevole passione a chi ebbe la sventura d'ispirarla; ma quale enorme differenza d'esecuzione! quale enorme disparità d'intuito psicologico e d'ingegno poetico! Poichè la fatalità la trascina, Fedra confessa, apertamente, brutalmente confessa: « Hé bien, connois donc Phèdre et toute sa fureur. « J'aime »; nè può restare equivoco di sorta, nè simile dichiarazione ha mestieri d'esser ripetuta; gli eccessi non possono fermarsi a mezza strada; ma la Bibli del Campi parla dicendo le cose a mezzo, abbastanza chiaramente del resto perchè ogni persona sensata intenda che cosa essa voglia dire, ma non abbastanza chiaramente perchè l'intenda Cauno, a cui la perspicacia non abbonda. Infatti dopo queste parole di Bibli: « Io tua germana? « Ah! non è ver... Io sono | Un'infelice..... Ah! perchè tu non sei | Di « Minos figlio? [Bibli è promessa sposa a un figlio di Minosse] Oh come « ben potresti | Tu allor del padre mio genero, ed io | Esser del tuo la « nuora », Cauno non concepisce che qualche vago « sospetto » della passione di Bibli!

giare coi Francesi, ricalcandone le orme e guastando ciò che di meglio essi avevano fatto.

XXXV. — Della cause di cotesto *lento progresso*, per essi tanto doloroso, i nostri letterati del settecento ne videro molte. La passione per l'opera in musica fu quasi concordemente additata come una delle più funeste; il Muratori e il Maffei e poi innumerevoli altri, fino all'Alfieri, ripeterono la medesima solfa; e gli stranieri, dal dott. Bourney al Cooper Walker, dal Voltaire al Lalande (1), fecero eco al lamento: l'Italia non aveva un grande teatro tragico solo perchè il « bel mostro », come diceva col Voltaire un nostro abate giornalista (2), aveva usurpata la scena alla « negletta Melpomene » (3). Un altro lamento molto ripetuto fu anche questo che l'Italia non avesse, come li aveva la Francia, attori intelligenti e valenti per la tragedia, ma dei « meschini « istrioni » (4); ed Alessandro Carli (5) nella ignoranza e nella

---

(1) Il De Brosses invece (vedi *Le Président De Brosses en Italie*, ecc., Paris, Didier, 1858, II, 849) attribuiva la frequenza degli spettacoli musicali in Italia al difetto di buoni poeti tragici; non ad altro; le nostre più vecchie tragedie erano da lui dichiarate « fastidieuses », e le migliori tra le moderne, come la *Merope* del Maffei, erano appena comparabili alle francesi « de « second rang ».

(2) L'ab. Michele Mallio, in *Annali di Roma*, 1790, I, 60.

(3) L'ab. Filippo De Venuti, cortonese, autore d'un poema intitolato *Il trionfo letterario della Francia*, in una lettera a Gian Giacomo Le Franc, premessa alla *Didone* del medesimo, da lui tradotta (cfr. p. 7) diceva che dall'opera la tragedia in Italia aveva ricevuto « un colpo mortale »; e che accortasi « la nostra nazione di questo torto », aveva « cercato di tanto in tanto di « ripararlo ». Ma « il popolo naturalmente della musica amantissimo, all'in« canto delle ingegnose trasmutazioni di scena, degli intermezzi, delle mac« chine, delle orchestre, *correva* senza pensare più oltre ».

(4) Così il De Venuti nella lettera citata nella nota precedente, dove lamenta anche che l'Italia non avesse « teatri aperti per tutto il corso dell'anno » e « assegnamenti perpetui agli abili artisti », dati dai governi. Augurava quindi il De Venuti che l'Italia, imitatrice della Francia in cose assai più frivole, la imitasse anche in coteste, « che sono alla società e al lieto vivere neces« sarie ».

(5) Nella lettera scritta da vecchio all'ab. Lavarini, premessa all'edizione postuma delle sue *Tragedie*, che citeremo in seguito, p. 5. La lunga lettera

inettitudine di costoro ravvisava « la principale cagione del poco « avanzamento del tragico dramma in Italia ». Non m'indugierò a raccogliere tutte le accuse date dagli autori agli attori nostri, dei quali un lor compagno d'arte, Francesco Bartoli, fece tante lodi, discutibili certo, lasciandoci in pari tempo qualche testimonianza che non tutti poi furono però così *ignoranti* come i letterati li giudicavano (1). Qui è necessario invece toccar brevemente di quell'arte della recitazione, a cui i poeti tragici del settecento considerarono così strettamente legate le sorti dell'arte propria; è necessario toccarne per raccogliere dai varî concetti che intorno ad essa si espressero qualche altro non trascurabile indizio del gusto del tempo.

L'ammirazione per gli autori s'era estesa anche agli attori francesi, specialmente dopo ch'essi nella seconda metà del secolo scesero in Italia a dar saggi sui nostri teatri dell'arte loro (2). E

---

del Carli ha importanza per la storia della recitazione tragica sui teatri pubblici e privati d'Italia; quanta ne ha il *Parere sull'Arte comica in Italia* dell'Alfieri (*Opere*, Italia, 1820, II, 1 sgg.).

(1) Cfr. BARTOLI, *Notizie istoriche dei comici italiani*, già cit., dove tra gli altri attori che composero drammi nel settecento, si ricordano un Giacomo Giretti, veronese, di cui si ha a stampa una tragedia, *Penelope* (Gorizia, 1780), e Giuseppe Jagher, veneziano, che nella *Medea in Corinto* fece la parodia dell'*Amleto* del Ducis. Una ne scrisse il Bartoli stesso: *Il silenzio, ovvero l'Erasto*, Vicenza [Padova], 1780.

(2) L'Orsini nella *Lezione* cit. (p. 30) diceva: « Discorrono del continuo « le città d'Italia compagnie franzesi e vi godono dovunque d'immensa folla « e di plauso ». Per qualche particolare notizia degli attori francesi in Italia durante il settecento, cfr. DEJOB, *Op. cit.*, pp. 178 sgg. — In un curioso libro che si volle far credere *tradotto dal francese* (*L'Italia*, s. l., 1777, p. 46 sgg.) si descrive « la gioia » che gl'Italiani provano assistendo a rappresentazioni date da attori francesi: « Tutto va loro [Italiani] al cuore, tutto « scende nell'animo. Abiti, conciature, moti, passi, volgimenti, uscite, entrate, « tutto gli trattiene estatici, gli fa partir ebri ». Meno caldi e men durevoli erano invece d'ordinario cotesti entusiasmi degli Italiani, secondo un autentico viaggiatore francese (L'Abbé RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon, 1766, I, 57), che passò tra noi nel '61. Secondo costui in Italia scendevano solo i rifiuti dei teatri francesi, e, naturalmente, non vi facevano gran fortuna. Del resto anche l'autore dell'*Italia* cit. (p. 48) confessa che in qualche nostra « città rispettabile » i comici francesi si ri-

già fin dal principio del settecento si può notare la tendenza a prender norma dai Francesi anche per l'arte della recitazione, o per dir meglio a combinare la maniera francese con l'italiana, ricavandone un termine medio, che riunisse i vantaggi dell'una e dell'altra.

Il Maffei (1) osservava che i Francesi prefiggevansi l' « espres« sione », cosa lodevolissima; ma per riuscire espressivi, riuscivano esagerati, sforzati; gl'Italiani invece miravano al « naturale »; ma la loro recitazione era scolorita, discorso comune, non arte. Alcuni, non però molti, nell'Italia superiore, tenevano la via di mezzo, ch'era l'ottima, colorendo senza caricare. Di cotesti pochi fu certo il Riccoboni, il quale nel quinto dei sei capitoli sull'*Arte rappresentativa* (Londra, 1728), dedicati a lord Chesterfield, biasimava la cantilena, la *declamazione,* anticamente in uso in Italia, e rimasta poi patrimonio non invidiabile de' Francesi, tra i quali « solo la Le Couvreur », egli dice, « tiene altro modo » (2). Altri difetti non trovava ne' Francesi; dell'attore Baron, specialmente, anch'egli deve essere stato ammiratore (3), e della *espressione*

---

ducessero a « declamare davanti a trenta persone », e che « la pia liberalità « dei cittadini » dovesse rimetterli « in assetto per la partenza ». Ma se il teatro restava vuoto, la colpa non era degli attori, sì del pubblico che non comprendeva la loro lingua.

(1) *Teatro italiano* cit., I, XLII-XLIII.

(2) Il Riccoboni, parlando del tono declamatorio ormai smesso dai comici italiani (« a tempo mio, | E molto prima ancor, i commedianti | Avean « quest' uso mandato in oblìo »), non distingue provincia da provincia d'Italia; ma a Napoli (cfr. CROCE, *Teatri di Napoli*), il pubblico stupì di non sentire la solita stucchevole cantilena nella recita d'una tragedia del Pansuti, diretta dall'ab. Andrea Belvedere. Quest'ab. Andrea Belvedere, pittore lodato di frutta e fiori, dopo il suo ritorno dalla Spagna (1692) riformò alquanto l'arte della recitazione a Napoli, dirigendo egli stesso le rappresentazioni che si davano nel monastero di Monteoliveto o nelle case dei Maddaloni, dei Torella, degli Andria, dei Laurenzana. Compose anche una tragedia, rimasta inedita, e morì nel 1732, come informa il Mormile nella citata *Vita* del Capasso, pp. XVII-XVIII.

(3) Cfr. la *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al sig. abate A. Conti gentiluomo veneziano sopra la maniera di monsù Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, in *Raccolta di Opuscoli* del Calogerà,

delle passioni, in cui i Francesi eccellevano, inculcò la necessità (1).

Il Martello non lodava la *declamazione* francese; però notava che alla tragedia, dove parlano i *grandi*, disconviene il tono del discorso familiare, e si confà meglio un tono alquanto *alterato*; non lodava neppure i passaggi dai toni più bassi ai più acuti, in uso presso gli attori francesi, nè la frequenza e la caricata violenza dei gesti e de' movimenti scomposti, nè la licenza di parlare stando di profilo innanzi al pubblico o, peggio, voltando le spalle a un interlocutore, per dimostrargli sdegno o disprezzo, come faceva « il gran Baubour »; ma in compenso egli riconosceva gli attori francesi eccellenti nell'azione *muta* e nella espressione mimica del viso e di certe movenze; quando però non trasmodassero, come pure accadeva talvolta anche all' « impareggiabile Baubour » (2). Gli Spagnuoli recitavano con certo sussiego, senza scomporsi; gl'Italiani sapevano *comporsi* e *scomporsi*, ora gravi, or familiari, ma più spesso familiari che gravi, e ciò ch'era peggio, poveri di quell'*espressione* di cui tanto abbondavano i Francesi (3); e si capisce come all'acquisto di cotesta qualità, davvero non trascurabile, dovessero tendere gli sforzi de' nostri. Anche nell'arte della recitazione il

---

Venezia, 1736, vol. XIII. Fu poi tradotta in italiano più tardi anche *L'Arte del Teatro* (Venezia, Occhi, 1762) di Francesco Riccoboni, figlio di Luigi, naturalizzato francese, e nello stesso tempo il medesimo editore veneziano prometteva anche un altro trattato d'autor francese: *Il perfetto comico* di M. di Brizé.

(1) Vedi specialmente il cap. IV dell'*Arte rappresentativa*. I gesti e le mosse dovevano però essere sempre misurati (cap. II); la natura dev'essere la maestra dell'attore: « natura, sì, ma bella, dee mostrarsi » (cap. III); nella tragedia poi, dove tutto deve essere dignitoso e decoroso, gli atteggiamenti troppo naturali sono vietati; un re appaia re in tutto; non sieda, per es., incrociando le gambe; e non perchè i re non possano prendere anche quell'atteggiamento, ma perchè non devono.

(2) Cfr. *L'Impostore* cit., pp. 157, 58, 67, 68, 70, 78.

(3) Il Martello (loc. cit., p. 178) lodava il Riccoboni che aveva riunito la « gravità » spagnola colla « naturalezza » italiana e la « commozione » francese.

predominio del gusto d'oltralpe venne allargandosi cogli anni, parallelamente al predominio ch'esso acquistò nell'arte della composizione tragica.

Il Diodati (1) c'informa che alcune provincie d'Italia, « Del de« clamar sempre aborrendo il nome », avevano preferito la più piana e naturale recitazione; ma si noti: cantare era necessario tanto *declamando* quanto *recitando;* la differenza era soltanto di tono, trattavasi d'accentuare più o men l'enfasi e la cadenza, ma il precetto era questo: « Nè il declamar, nè il recitar giam« mai | Alla comun favella si somigli » (2). Più tardi non si parlò più di recitazione, ma di *declamazione* tragica, e tra gli altri ne fissò le regole anche il Campi (3). I nostri nobili che tornavano dall'obbligatorio viaggio di Francia, portavano in patria le deliziose impressioni provate frequentando i teatri parigini, e quella maniera di *declamare* ad essi pareva perfetta. Dettavan precetti sull'*Arte comica* (4) amici e ammiratori del Voltaire,

---

(1) Vedi il capitolo *Delle diverse maniere del declamare e del recitare* premesso al vol. V della cit. sua *Biblioteca teatrale.*

(2) Vedi il capitolo *Della declamazione e del recitare in generale* premesso al IV vol. della medesima *Biblioteca*; ove dice che l'un modo e l'altro erano egualmente pregiati ed affini: « Ma son due polli che la piazza « merca, | Di musica ambo rispettosi figli, | Cui fu la bella poesia noverca »! — Per chi volesse studiare l'arte drammatica nel settecento cotesti capitoli del Diodati sarebbero utili documenti, e mostrerebbero l'accordo tra la concezione letteraria prevalente della tragedia, e l'interpretazione scenica dei comici. Dei molti precetti riguardanti l'interpretazione i più si riducono a questo principio del capitolo VI (vol. VI): « Il vil | Sul teatro tragico si « fugga, | Appaia il grande »; e, per saggio, s'ascolti come era consigliato di muoversi sulla scena agli attori (cap. VIII, vol. VIII): « Or diam del « passeggiar la conoscenza: | Libero e grande e non mai mozzo il passo, | E « variato esser dee con diligenza. | Niun passeggiando ha da guardare ab« basso. | Egli è in teatro dove stan gli eroi; | Gli eroi non temon d'in« ciampar n' un sasso. | Il piè sinistro stando fermo poi | Dee avanzar sopra « l'altro, chè la destra | Porgerà meglio tutti i gesti suoi » ecc.

(3) *Riflessioni sopra la rappresentazione in generale*, Modena, Soc. tip., 1783. Questo scritto del Campi non è registrato dal suo biografo nelle *Notizie* cit., dove però si legge che il Campi fu valentissimo nel recitare tragedie.

(4) Con questo titolo pubblicò (Venezia, Pasquali, 1752) una dissertazione

ispirandosi, naturalmente, alle idee del grand'uomo, che, come ognun sa, tenevasi maestro non solo nell'arte di comporre ma anche in quella di rappresentare tragedie; qualche dama francese, che a caso si trovasse in Italia, si compiaceva, come la marchesa di Chauvelin, di far sentire alle aristocratiche brigate « les « véritables charmes de la déclamation française » (1); un nobile filodrammatico dei nostri, che si distinguesse *declamando* (tra i più frequentemente lodati ricorre il nome d'un co. Marco Marioni, filodrammatico pari in valentia, se non superiore, all'Albergati), era per somma lode chiamato « il Lekain dei nostri « giorni » (2); le compagnie comiche francesi vaganti per la penisola pare che di solito vi facessero fortuna; che meraviglia dunque se i « meschini nostri istrioni » cercavano di dare alla recitazione tragica quell'« espressione », quella forza e quel colorito, per cui andavano celebrati gli attori d'oltralpe, ed esagerando e falsando il sistema, facessero, come attesta mistress Piozzi (3), « meraviglie in grida e contorsioni »?

Qualche attore valente pare che all'Italia non mancasse nel settecento; il Riccoboni andò lodatissimo; il Diodati celebra « il « grande Fontanella » (4), chiamandolo « polare stella », forse per necessità di rima, e « mente suprema », senza richiamo di rima

---

o trattatello il dott. Giovanni Bianchi da Rimini, al quale è diretta una lettera del Voltaire (in *Œuvres*, ed. Hachette, 1866, XXXVIII, 410) sull'utilità e il gusto del teatro. Il Bianchi fu filodrammatico e istitutore di filodrammatici. Cfr. TONINI, *Cultura letteraria in Rimini* cit., II, 266.

(1) V. la lettera al Voltaire, da Torino, 10 ottobre '61, di G. Gastaldi, già da me richiamata in *Giornale storico*, 29, 540.

(2) Così il Pindemonte, nell'*Elogio* di Girolamo Pompei, chiamava il co. Alessandro Carli, già ricordato come autore di varie tragedie raccolte poi in un volume (Verona, Mainardi, 1812) preceduto dal cit. discorso del Carli stesso sulla recitazione tragica, in forma di lettera all'ab. Lavarini.

(3) Citata dal COOPER-WALKER, *Memoria* ecc., p. 177. — Il De Brosses (*Le Président De Brosses en Italie*, ed. cit., II, 350) non ebbe occasione di udire nel suo viaggio (1739-40) in Italia molti attori tragici, ma dei pochi uditi rimase tutt'altro che ammirato.

(4) Capitolo V, in *Biblioteca* cit., vol. V. — Il Rasi, nel *Dizionario dei comici italiani* cit., non lo ricorda.

alcuna; il Conti (1) paragonava a Roscio quel Gaetano Casali, di cui parla spesso nelle *Memorie* il Goldoni; il Pagani-Cesa (2) ricordava onorevolmente, come attori tragici, anche il Medebach e il Petronio; l'Orsini (3) citava *honoris causa* un Davia e un Pertici fiorentini; sul tardi ebbe grido un Francesco Menichelli; ma generalmente gli autori nostri (anche prima dell'incontentabile Alfieri) si dichiararono non solo insoddisfatti dell'arte dei comici italiani, ma addirittura sgomenti al solo pensiero di poter essere interpretati da simili attori (4), e all'insufficienza di costoro si addebitò spesso quel *lento progresso* della tragedia a cui l'Italia pensava allora con tanto accoramento.

XXXVI. — Altri ritennero che se la tragedia non prosperava in Italia, « la principale, anzi l'unica cagione » fosse « lo scarso « numero dei Mecenati »; chè « se i Mecenati si trovassero, la « nazione italiana diventerebbe presto presto superiore, nonchè « alla francese, a tutte le altre nazioni » (5). E fu, a quanto pare,

---

(1) *Quattro tragedie* cit., prefaz. al *Marco Bruto*, p. CXC.

(2) *Sovra il teatro tragico* cit., p. 138.

(3) *Lezione* cit., p. 32 sgg. L'Orsini proponeva che gli attori si dovessero cercare in Toscana; e a Firenze infatti sorse, com'è noto, la prima scuola di recitazione.

(4) Il Verri, nella prefazione ai suoi *Tentativi drammatici*, diceva che agli autori stranieri, prima di mettere alle stampe le loro composizioni, giovava farne esperimento in teatro, ma gl'italiani, per la insufficienza degli attori, non potevano presentarsi al pubblico che per mezzo del tipografo. Anche il Verri fu a Roma, in casa Gentili, filodrammatico. Il Varano, nella prefazione al *Giovanni di Giscala*, s'augurava che i comici non si impadronissero della sua tragedia per farne scempio; e già prima il Maffei (*Osservazioni letterarie* cit., I, 276) dichiarava che non solo la tragedia, ma anche la commedia, in Italia non sarebbero rifiorite, finchè non si riuscisse a « bandire i comici di professione, e ridurre le recite a compagnie di costumati « e ben nati giovani ». Notava ancora (*ivi*, p. 278) che gli stranieri per giudicare del nostro valore nell'arte della recitazione avrebbero dovuto prender norma dai privati e non dai pubblici teatri d'Italia; e si potrebbe ben dire che ogni palazzo patrizio sia stato allora teatro.

(5) Così il Baretti, nella lettera premessa al II vol. della traduzione delle *Tragedie* del Corneille, p. VII.

un pensiero non tutto personale del Baretti; poichè ventidue anni dopo ch'egli l'aveva espresso, durando ancora insoddisfatto l'ormai antico desiderio d'un grande poeta tragico nostro, degno di competere co' massimi francesi, si cercò nel mecenatismo il lievito del genio, e si bandì, ispirato dalla corte letteraria gallicizzante di Don Ferdinando di Borbone e steso dal p. Paciaudi (1), bibliotecario ducale, il famoso *Programma* per i premî di Parma (2); in un tempo (1770) in cui forse neppure l'Alfieri pensava ancora, come pensò più tardi, che « gli autori sommi « possono bensì essere impediti, ma non mai da nessun principe « nè accademia creati » (3).

Diceva dunque il *Programma* parmigiano: « Un principe che « regna glorioso in questa bella parte di Europa, che vi protegge « le arti e le scienze, e a cui sta a cuore la gloria del nome « italiano, ha deliberato di concorrere a recare le teatrali nostre « rappresentazioni nel vero loro sistema ed onore » (p. v); e proponeva perciò « un giusto premio » annuale a chi presentasse tragedie o commedie (anche la commedia aveva bisogno d'incoraggiamento) « degne d'essere coronate dalla reale munificenza ». Munificenza molto parsimoniosa del resto, perchè, trovandosi degne di « corona » in ciascun anno due tragedie, si sarebber date in premio agli autori due medaglie, la prima di cento, la seconda di cinquanta zecchini. È vero che, pochissimi anni or sono, a un ministro dell'Istruzione pubblica del Regno d'Italia passò per la testa di far rivivere la tragedia con la più tenue spesa d'un migliaio di lirette nostre cartacee largite una volta tanto; ma probabilmente quel ministro non prese, nemmeno lui, la cosa tanto sul serio (mentre certo sul serio la prese l'Infante Don Ferdinando), e per quel che l'impresa poteva valere, la munificenza ministeriale parve anche eccessiva!

(1) La più estesa notizia biografica del Paciaudi si ha innanzi al vol 1° della *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi théatin*, edita da C. Nisard, Paris, Imprimerie National, 1877.

(2) *Programma offerto alle Muse italiane*, Parma, Stamp. Reale, 1770.

(3) *Parere sull'arte comica* citato.

Dunque, dicevamo, premeva al Duca di Parma, Piacenza e Guastalla e al ministro Du Tillot e al bibliotecario p. Paciaudi, suoi consiglieri, che la tragedia non deviasse dal « vero sistema » tracciato nel *Programma*, e tracciato, ciascuno lo imagina, secondo la norma delle opinioni, della pratica e del gusto correnti. Le tragedie fossero in verso, secondo l'uso di « tutte le colte na« zioni »; il verso fosse l'endecasillabo sciolto; libero il numero degli atti (1); ma inviolabili le unità consacrate nel volgatissimo distico del Boileau, che si ripeteva; sacri egualmente, tranne

---

(1) Propriamente cotesta libertà eccedeva il « vero sistema » raccomandato; ma a Parma non ignoravasi certo che il Voltaire, senza trovare in ciò molti seguaci, aveva tragediata in tre atti *La morte di Cesare*; nè si volle condannare indirettamente la licenza presasi una volta tanto dal grand'uomo. I tre atti che in Italia, sul principio del secolo, erano tanto in uso (nelle tragedie in prosa o nelle tradotte in prosa) scomparvero del tutto. L'esempio dei Francesi e la pratica dei nostri migliori, più che gli argomenti de' precettisti, li ridussero a cinque; ma gli *argomenti di ragione* per sostener quel numero non mancarono. Quel numero al Salio (*Esame* cit., p. 326) pareva « tanto necessario, quanto naturale », perchè « la tragedia « ch'è perfetta imitazione della natura, dee ancor in ciò imitar la natura; « e ogni natural cosa ha cinque periodi; e principia, e cresce, e arriva al « suo vigore, e scema, e finisce ». — Il Conti, nella prefazione al *Druso*, andò almanaccando di cinque parti costitutive della tragedia, corrispondenti ai cinque atti: *protasi*, *epitasi*, *catastasi*, *catastrofe* (e queste non se le inventava lui), più un'altra tutta sua: *fine*; che se non fosse la *catastrofe*, non si saprebbe che cosa potesse essere (vedi anche ciò che dei cinque atti necessarî egli dice nella *Dissertazione* cit., p. CXLIX). — Il GORINI-CORIO, *Trattato della perfetta tragedia* cit., p. 48, diceva che gli atti debbono esser cinque, e non meno, perchè, « dovendo far passare il tempo in circa di venti ore « fra un atto e l'altro senza che l'uditore se ne avveda, è più facile l'in« gannarlo col dividerlo in quattro volte che in due sole ». Egli supponeva così un tempo immaginario di ventiquattro ore: quattro effettivamente occupate dalla durata degli atti, venti supposte e distribuite negli intervalli tra gli atti; ma se il tempo imaginario dell'azione fosse stato esattamente eguale al tempo reale della rappresentazione (come supponevasi che fosse nella perfettissima *Atalia*), allora non sarebbe stato logico avere un sol atto invece di cinque? Alcuni, come il Bianchi (*Ragionamenti* cit.), s'opposero alla tirannia di cotesto numero cinque, ma furono vivamente ripresi e tacciati quasi d'eretici. (Cfr. la terza delle *Osservazioni* aggiunte a *L'Orfeo tragedia di messer Angelo Poliziano* ecc., *illustrata dal rev. p.* IRENEO AFFÒ, Venezia, Vitto, 1776). Pochissime, a quanto io so, dopo il principio del sette-

quello riguardante il numero degli atti, i canoni oraziani; e soprattutto ricordassero i « giovani poeti » che la tragedia aveva da essere « azione eroica »; che eroica è l'azione « quando è l'ef- « fetto dell'anima tratta a un grado straordinario fino ad un « certo segno »; sicchè la tragedia, pur non varcando quel « certo « segno », richiede « disgrazie, pericoli, sentimenti straordinari » (pp. VII-VIII).

In una corte ove tutto era francese, il « vero sistema » della tragedia non poteva essere che il tanto decantato « système » oltramontano, e il *Programma* di Parma riuscì, starei per dire, la sanzione officiale di quella preponderante influenza che da ormai tre quarti di secolo il teatro tragico francese esercitava sul nostro.

XXXVII. — Il Napoli-Signorelli (1), che ha affermato tante cose non vere, ne affermò una verissima invece là dove scrisse che il *Programma* di Parma « non ha poco contribuito a dif- « fondere per le italiche contrade un nuovo ardore per la poesia « tragica »; e se pochi furono i premi conferiti, ciò accadde « per difetto non di concorrenti, ma sì di produzioni meritevoli » (2). I concorrenti anzi abbondarono, e lo provano i manoscritti ancora esistenti nella Biblioteca Palatina di Parma, ove si conserva solo una parte (3) delle tragedie presentate al concorso. D' una

cento, furono le tragedie non divise in cinque atti (tra le pochissime ricordo *I Solitari*, Milano, 1771, arcitetra tragedia in quattro atti di Giovanni de Gamerra, che incominciò a tragediare, io credo, con la *Maria Stuarda*, Livorno, 1767); e i concorrenti al premio di Parma non approfittarono della libertà a loro concessa.

(1) *Storia critica*, X, I, 93.

(2) Vedi intorno alle vicende del concorso, ciò che ne scrisse A. Pezzana nella continuazione delle *Memorie degli Scrittori e Letterati Parmigiani* dell'Affò, VI, 22 sgg. Più cose non prive di curiosità, se lo spazio bastasse, sarebbero da aggiungere alla storia di quel concorso quale è narrata dal Pezzana; ma io qui non posso indugiarmi in cotesti particolari.

(3) Dico una parte, perchè, a quanto mi consta, un' altra porzione di que' manoscritti dovrebbe trovarsi a Lucca, e un'altra andò certamente dispersa. Infatti, tra gli appunti e i giudizî dei *Deputati* al conferimento dei

ventina d'esse (1) sarebbero da ricercare, se ciò importasse, gli autori; d'altre cinquanta circa gli autori sono noti o per le schede o per le lettere che le accompagnano; da cui saltan fuori strani nomi di gente ancor nota o affatto sconosciuta, di veterani e di novellini. Flaminio Scarselli, per esempio (2), Luisa Ber-

---

premi, intercalati ai volumi contenenti le tragedie, trovansi ricordate tragedie oggi non più reperibili; e alcuni indizî, che non starò qui ad esporre, attestano sicuramente che il materiale della Palatina rappresenta gli avanzi d'un naufragio. Mancano perfino i manoscritti d'alcune tragedie premiate.

(1) Ne dò i titoli, indicando tra parentesi la segnatura del manoscritto in cui si trovano: *Jauda* (HH. VI. 65), lagrimevole istoria d'una vergine così chiamata, che un gran sacerdote di Callarte, Polmirto, vorrebbe togliere al fedele amante di lei, il principe Almindo, sacrificandola, poichè non gli riuscì di piegarla alle sue voglie; ma sul punto di trucidarla Polmirto non sa resistere alla pietà della tenera verginella, e poichè n'è disperatamente invaghito, si suicida; *Idomeneo* (HH. VI. 64); *Tieste* (ivi); *Selene*; *Ziliano nella Cina* e *Antonio il Triumviro* (HH. II. 110), delle quali la seconda era giudicata abbominevole; degna di qualche attenzione invece la terza, quantunque il Voltaire, diceva in una sua relazione il Rezzonico, avesse giudicato disadatto a tragedia il soggetto d'Antonio; *Ifigenia in Tauri* (che finisce col matrimonio d'Ifigenia con Pilade); *Cerauno e Berenice* (giudicata pessima); *Rustico* (unico soggetto cristiano che appaia trattato, ed opera forse d'un veronese, *ivi*); *Agide* (HH. II. III. 1215); *Dario Idaspe* (*ivi*); *Socrate* (HH. IV. 94), senza donne, senza amori, tragedia tutta filosofica; *Carone* (HH. IV. 95), soggetto storico tebano, senza donne e senza amori, unica tragedia in tre atti; *La giusta vendetta* (HH. II. 107), tragedia d'un che dichiaravasi ammiratore e discepolo del Cesarotti, lunga ben oltre quattromila versi!: *Mardocheo* (HH. IV. 117); *Antigona* (HH. IV. 86), che finisce con l'uccisione di Antigone per mano di Creonte e il suicidio d'Euristeo amante d'Antigone; *Arsinoe* (HH. V. 133), che ha qualche punto di somiglianza con il *Conrado* del Magnocavallo nel dato fondamentale di nozze turbate dall'inaspettata comparsa d'una prima moglie dello sposo creduta morta.

(2) Inviava da Bologna ad A. Mazza nel 1773 come opera d'un amico desideroso di serbare l'incognito il *Creso* (HH. IV. 119), che fu poi stampato col suo nome (Bologna, 1775). Nell'anno stesso lo Scarselli, che da venti anni aveva pubblicato le prime sue sei tragedie, diede fuori il *Pausania* (a Parma) e l'*Egeo* (a Roma). Contemporaneamente al *Creso* veniva presentata, sotto il titolo di *Ati*, un'altra tragedia sul medesimo soggetto (HH. II. 108) dal roveretano co. Adamo di Chiusole, che, oltre all'*Ati*, presentò in varî tempi quest'altre tragedie: *Arrigo* (un de' soggetti medievali indicati dal Muratori negli *Annali d'Italia*, VIII, 412), *Bruto* (Giunio), *Sabino*, *Virginia* e *Caracalla*, inviate tutte e cinque a Parma fin dal '71. Nelle tragedie del Chiusole, che si dichiarava caldo ammiratore dei Francesi, ma non così cieco,

galli (1), Pietro Chiari (2), quel p. Salvatore Riva, di cui abbiamo già ricordate altre tragedie a stampa (3), che inviò nel '71 un *Idomeneo* (HH. II. III. 1215) da non confondersi con quello del Willi (4), che dei veronesi non fu solo a correre l'arringo, poichè aspirarono al premio di Parma il già noto per altre tragedie co. Alessandro Carli (5), che andava orgoglioso delle lodi ottenute dal gran luminare dell'arte, il Voltaire (6), un più oscuro co. Tomaso Tomasini Soardi (7), un marchese Maurizio Gherardini, che contrassegnava col motto *Praecipe lugubres cantus, Melpomene,* un suo *Odoardo* (8), tragedia di soggetto inglese, a cui Melpomene

---

si noti, però da rappresentare, come talora essi avevano osato, morti sulla scena, c'è grande sfoggio di sensi di libertà democratica. Così nel *Creso* (atto III, sc. 5ª), in una disputa tra Creso e Solone sui vantaggi della democrazia e della monarchia, la vittoria rimane a Solone, il quale proclama: « La patria « è un nume, ed il servire a lei | È gloria, non disdoro, e chi la serve | Li- « bero è sempre..... | Morir piuttosto che servir giammai ». Ciò detto, Solone lascia Creso, e *vola* « a risvegliar ne' Greci | L'amor di libertà, l'odio al « tiranno ».

(1) Presentò nel '70 un *San Luigi re di Francia prigioniero de' Saraceni* (HH. I. 97), a cui uno dei deputati, il co. Aurelio Bernieri, appose questa nota: « S. Luigi sta meglio in panegirico che in tragedia »!

(2) Inviava da Brescia, nel '71, all'ab. Giuseppe Pezzana una *Glafira* (HH. IV. 119) perchè l'*amico*, e non il *segretario della Deputazione*, vedesse se era da presentare al concorso con speranza di premio. Se l'*amico* non la giudicava buona pel concorso, gliela rimandasse tosto, ch'egli l'avrebbe esposta con l' « altre sorelle sue » sulle pubbliche scene. Una delle più antiche tragedie del Chiari, delle quali si può senza scrupolo non tener conto, fu un *Cesare* (Venezia, 1750).

(3) Cfr. p. 118.

(4) Il Willi, veronese, professore di matematica, noto autore di drammi lagrimosi (1733-1793), presentò una tragedia di soggetto greco intitolata *Magistene* (HH. IV. 93).

(5) Inviò l'*Ariarato* (HH. II. III. 1215), che trovasi stampata anche nell'ed. delle sue *Tragedie* (Verona, Mainardi, 1812) insieme con la *Telane ed Ermelinda* e *I Longobardi.*

(6) Nella lettera postuma all'ab. Lavarini premessa alla cit. ediz. delle sue *Tragedie* il Carli narra come s'indusse a stampare la sua prima tragedia *Telane ed Ermelinda* solo dopo ch'essa ottenne l'approvazione del Voltaire.

(7) *Harun Califo* (HH. VI. 65) tragedia inviata nel '71.

(8) HH. IV. 93. Il motto rischiara l'intenzione dell'autore: lugubre doveva essere la tragedia, e certo allegra non ne era la scena, che doveva rappre-

non arrise, poichè all'autore non arridevano nè prosodia nè grammatica nè ortografia; e, per finirla coi Veronesi (quanti furono i Veronesi tragedianti nel settecento?) un giovane patrizio destinato a maggior fama, I. Pindemonte, nascosto sotto il pseudonimo di marchese Pietro Geratofilo (1). Venezia al concorso fu rappresentata, oltre che da quelli più su nominati, dal Rubbi (*Ugolino* cit.); da un Balbi, che non è nè Lucio Antonio, già ricordato ad-

---

sentare le tombe dei re inglesi e, più grande degli altri, il mausoleo di Odoardo IV. Dopo la *Semiramide* del Voltaire spesseggiano gli scenari funebri. L'*Odoardo* giunse a Parma nel 1773.

(1) Firmando con tale pseudonimo il Pindemonte inviava al Pezzana l'*Ulisse* (HH. II. 125) il 1° aprile 1777; il nome vero era chiuso in una scheda sigillata, distinta dal motto di Giovenale: *Quis enim virtutem amplectitur ipsam Praemia si tollas?* L'*Ulisse* non piacque ai *deputati*, e l'autore lo stampò anonimo l'anno di poi (Firenze, 1778), dedicandolo ad una dama non nominata, che dev'essere la Paolina Grismondi; e corredandolo d'*Alcune osservazioni contro la medesima tragedia*, riguardanti il soggetto antico e greco, scelto mentre pareva ormai si richiedessero soggetti meno stantii; e l'esclusione degli episodí e degli amori violenti, grati al gusto moderno. Ma con coteste *osservazioni* il Pindemonte mirava a fare l'apologia dell'opera propria. Un'altra censura ch'egli non previde, e quindi non ribattè, gli fu mossa dal *N. Giornale dei letterati d'Italia* (Pisa, 1779, XVI, 228 sgg.), riguardante lo stile viziato dalle frequenti trasposizioni. Il giornalista pisano però lodava il Pindemonte d'aver seguito le regole « prescritte da Aristotele e da' migliori maestri », e l'esortava a comporre altre tragedie, « perchè il « teatro italiano non *avesse* un giorno da invidiare al francese ». Solita antifona! E pare che alla *gloria d'Italia* il Pindemonte pensasse molto per tempo; poichè, giovanetto ancora, compose un'ode su *La Tragedia*, a ventun anni tradusse una tragedia del Racine e compose un discorso sull'*Arte tragica*, rimasto inedito, e poco dopo l'*Ulisse*, compose un *Eteocle e Polinice* (i *Frères ennemis* del Racine) e un *Geta e Caracalla* con cui ritentò la fortuna a Parma; ma inutilmente. Per l'*Ulisse* s'ebbe le lodi del Metastasio e dell'ellenista francese Villoison, che scrivevagli (gran conforto a un cuore italiano!): « Enfin l'Italie a donc une excellente tragédie! » (cfr. B. Montanari, *Della vita e delle opere di I. Pindemonte*, Venezia, 1834, pp. 15-16, 23, 25, 42-43). L'*Arminio* venne più tardi. — A proposito dell'*Ulisse* pindemontiano, aggiungo che un altro *Ulisse* (HH. VI. 64) fu presentato, non so in che anno, ma forse prima, da Gian Paolo Francesco Franceschi lucchese, lettore di teologia dogmatica a Lucca e autore d'una tragedia, *Ceraso e Calliroe*, ivi già rappresentata e stampata. — Del Franceschi dà notizie C. Lucchesini, *Opere edite e ined.*, Lucca, 1834, XX, 36 sg.

dietro, nè Francesco, autore d'almen sei tragedie (1), ma Nicolò (2); da Placido Bordoni (3) e da qualche altro. Genova si fece innanzi col Salvi (che presentò due delle sue tragedie già ricordate) e con l'ab. Giuseppe del Mare (4); Pisa con un Luigi Dal Borgo (5) (avvocato, come quel suo parente, Pio, che abbiamo già citato in una nota (p. 58) tra gli scrittori di tragedie in prosa), con l'abate Ubaldo De Mari (6) e coll'ab. Antonio Landi (7), « R. poeta « di S. M. il Re di Prussia ». Altri toscani ambirono il premio: p. es., mons. Mario Guarnacci (8), volterrano, antiquario di qualche fama a' suoi giorni, traduttore di Seneca; Cristoforo Maria Martelli Leonardi, maestro d'eloquenza nel seminario di Lucca, che sul soggetto d'*Ermenegildo*, già trattato dal Marchese, aveva

---

(1) Nel *Teatro moderno applaudito* trovarono posto il suo *Mehemet II* (vol. II) e l'*Argenide* (vol. VIII). Il raccoglitore del *Teatro* ricordava inoltre di cotesto Balbi un *Clistene*, un *Tullo Ostilio*, una *Rosmonda* e una *Kelmira*.

(2) HH. II. 64: *La Lega di Smalcalda*, preceduta da una lunghissima introduzione storica e critica. Il Balbi aveva avuto l'ardimento di dipingere con tratti nobilissimi il carattere dell'Elettore Federico di Sassonia, luterano, e di rendere antipatici quelli di Maurizio di Sassonia e di Carlo V. La tragedia vale del resto pochissimo; ma fosse pur stata un capolavoro, non avrebbe avuto il premio di certo. Infatti una nota di J. A. Sanvitale, 4 marzo 1774 (nel ms. HH. II. 107), avvertiva, che la tragedia non era nè rappresentabile nè stampabile, perchè « i difetti di Carlo V..... sono troppo falsi e « ingiusti alla di lui rispettabil famiglia ». Il mecenatismo dava così i suoi frutti!

(3) Il Tipaldo (*Biogr.* ecc., V, 356 sg.) dà notizia dell'*Ormesinda*, che il Bordoni pubblicò poi nel 1807, e alla *Deputazione* parmense non piacque nel 1783 (HH. II. 110), quantunque ritenesse parecchio della *Zaira* del Voltaire. Dà pur notizia d'un'altra tragedia del Bordoni, *Analgida*, inedita; ma non del *Gusmano*, inviato a Parma nel 1784 (HH. II. 107), infelicissima tragedia di soggetto marocchino-portoghese, in cui è solo notevole il ristrettissimo numero dei personaggi, quattro soltanto, non contando un « rais delle guardie « imperiali ».

(4) Presentò nel '79 la *Ciane;* HH. IV. 119.

(5) *Lauso,* composto nel '70, presentato nel '71; HH. II. 107.

(6) *Enea nel Lazio*, soggetto, come ormai sappiamo, non nuovo; HH. II. 107.

(7) Inviava da Berlino, nel '70, un' *Ottavia*, HH. I. 97.

(8) HH. I. 96: *Muzio Scevola*, amorosa tragedia, che finisce in nozze, inviata a Parma fin dal '70 e firmata col pseudonimo arcadico di monsignore: Zelalgo Arassiano.

fatta una tragedia « tutta maschile » (1), e Francesco Becattini fiorentino, poligrafo operosissimo e meschinissimo, che precorse di qualche anno l'Alfieri e il Pepoli e lo Schiller, mettendo in tragedia *Don Carlo principe di Spagna* (2). Dall'Emilia vennero, oltre il *Waldomiro* del co. Campi ormai noto, *I Tiestidi* d'un co. Francesco Magnani pur modenese (3), il *Focione* di Claudio Zucchi reggiano, che non volendo mancare all'appello, rifaceva di pianta, in un mese, la tragedia che un amico infedele gli aveva involata, e l'*Arianite* del medesimo (4), e *La Conquista di Palmira ossia Settimia Zenobia regina de' Palmireni* (5), inviata nel '77 a Parma da un altro reggiano, Gian Andrea Motti, che dichiaravala opera « d'un signore ferrarese ». Oltre ai Veneti, ai Liguri, ai Toscani, agli Emiliani, che furono i più, s'ebbero tra i concorrenti de' Piemontesi, de' Lombardi, un di Rieti (6), un Romano (7), un Abruzzese, che troveremo tra i premiati; Napoletani non ne compaiono; Siciliani si può quasi star certi che non ve ne furono, tanto poco il contagio tragico del settecento penetrò in Sicilia.

XXXVIII. — Ho abbreviata l'enumerazione degli autori che non ebbero fortuna nel concorso, per poter dire qualche cosa de' pochi che la *Deputazione* parmense giudicò meritevoli di premio.

Nel '74 la *seconda corona* toccò a Filippo Trenta, ascolano (8); e fu un premio dovuto, se non ad altro, alla fecondità e alla per-

(1) HH. VI. 64.
(2) Inviato a Parma nel '73 o sul principio del '74; HH. IV. II. 1211.
(3) Del 1771, HH. I. 97.
(4) L'una e l'altra tragedia, HH. II. 107, giunsero a Parma nel '70, secondo una lettera dello Zucchi, 27 luglio 1770; ma la scheda aggiunta all'*Arianite* porta la data del '71. — Di costui v. a p. 27, *n*. 5.
(5) HH. V. 133.
(6) Il medico Luigi Sinibaldi: *Ginevra* (la Ginevra dell'Ariosto), HH. IV. 119.
(7) Vincenzo Ambrogio Galdi: *Tomiri* (HH. I. '97); vecchio soggetto tragediato nel 1762 anche da una signora sanese, Livia Accarigi, sotto la direzione del Metastasio.
(8) Notizie di costui si hanno in TIPALDO, *Biografia* ecc., VIII. 195.

severanza; perchè il Trenta, che aveva, fin dal 1756, dato in luce a Roma un *Giulio Sabino*, riedito dieci anni dopo con cinque compagne (1), fu dei primi a rispondere all'appello di Don Ferdinando; e già fin dal '70 inviò un *Assalonne* (2), poi nel '71 un *Meride* (3), e finalmente l'*Auge*, per la quale buscò i suoi cinquanta zecchini. E li buscò con una di quelle tragedie *ravviluppate*, che rappresentavano per lui la perfezione del genere, benchè ormai pochissimi avessero il medesimo gusto; ma si badi: il viluppo delle *agnizioni* (e l'*Auge* fu detta appunto *la tragedia delle agnizioni*) non rendeva la tragedia meno *appassionata* e meno *amorosa* (4).

---

(1) Cioè: *Teone*, *Oreste*, *Annibale*, *Vidacilio*, *Gionata* - Lucca, Venturini, 1766.

(2) HH. V. 133. L'*Assalonne* è preceduto da una prefazione d'una cinquantina di pagine, dove, premesse alcune difese del teatro contro gli ecclesiastici rigoristi che lo condannavano, e risposto a « cotesti da *lui* per altro « venerati biasimatori » che nulla era più salutare alle anime della tragedia se il fine d'essa è quel di « purgare per mezzo della pietà e del terrore gli « affetti disordinati », il Trenta espone le sue teoriche d'arte, che pendevano verso principî ormai antiquati, allegando ad ogni piè sospinto Aristotele, Castelvetro, Trissino, Robortello, Segni, Minturno, ecc. Però, quantunque, secondo Aristotele, le tragedie non *appassionate* fossero meno eccellenti delle *appassionate*, egli aveva fondata la tragedia d'*Assalonne* unicamente sul conflitto di due passioni, l'amore verso la madre e l'amor cieco per Elisa, tenendosi alla « spezie prediletta de' scrittori francesi, i quali non senza « qualche buona ragione del tragico teatro credono occupare la prima sede ».

(3) HH. I. 93. Il soggetto è preso dalle *Favole* d'Igino.

(4) I personaggi della tragedia sono: Aleo, re d'Arcadia; Auge sua figlia; Telefo e Argia figli d'Auge; Teutrante, vecchio re di Creta; Chilone, pastore. Questa poca gente dà luogo a un grande imbroglio. Perchè Auge si trova in Creta come figlia adottiva di Teutrante, il quale l'ha promessa in isposa a chi vincesse in guerra Aleo. Ora Aleo è stato vinto e condotto prigioniero a Creta da Telefo, il quale sta così per divenire marito della propria madre, e per unirsi a lei, abbandona intanto la giovinetta amante Argia, ch'è, senza ch'ei lo sappia, sua sorella. Auge ripugna alle nozze con Telefo, perch'essa, vedova d'Alcide, sdegna per secondo marito un venturiero, uno spergiuro, che ruppe fede ad Argia, un uomo che vinse e incatenò suo padre Aleo. Essa resiste all'autorità di Teutrante e alle dichiarazioni amorose di Telefo. Forse si sarebbe arresa, se Telefo avesse rispettato Aleo; ma poichè egli si mostrò senza pietà verso il vecchio re venerando, è indegno di lei, nobilissima donna, ch'ebbe un semidio per consorte. Telefo ribatte: « Quei nomi vani | Degli

L'anno stesso 1774 la *prima corona* fu conferita a un giovane gentiluomo milanese, morto poi di lì a poco, nel '75: Don Antonio Perabò, che fin dal '71 s'era presentato, ma inutilmente, al concorso con una tragedia di soggetto storico spagnuolo (1). Incontrò miglior fortuna volgendosi invece alla storia inglese, che gli fornì il soggetto della tragedia premiata: *Valsei ossia l'Eroe scozzese* (2), eroico patriotta, eroico amico, eroico amante; sensibil cuore e personaggio, com'avrebbe detto il Cesarotti, *amabile* quant'altri mai.

Infatti, Valsei ha vinto dopo lunga guerra gl'Inglesi, e sta

« avi e quelle imagini fumose, | Per cui sembri con me superba tanto, | Forse mano un vanto misero ed oscuro | A fronte del valore e di virtude » (atto II, sc. 3ª). Auge finalmente promette la mano a Telefo, ma col segreto pensiero d'ucciderlo (atto II, sc. 6ª). Per eseguire cotesto terribile disegno vorrebbe giovarsi del braccio d'Argia, che fin qui è comparsa sotto spoglie maschili ed è creduta maschio anche da Auge. Argia, quantunque abbandonata da Telefo, rifiuta; Auge interroga, vuol sapere d'onde venga, da chi sia stato nutrito l'incognito garzoncello, e crede di riconoscere in esso il figlio avuto da Alcide; ma ben presto deve convincersi d'aver ritrovato, non il figlio, ma la figlia ugualmente smarrita (atto III, sc. 1ª). « Nell'uopo estremo » di uccidere Telefo, avrebbe preferito ritrovare il figlio, anzi che la figlia, e innamorata, per somma sventura, del malvagio soldato. Auge allora si dà a conoscere ad Aleo, e l'arma d'un ferro perchè uccida Telefo (atto III, sc. 3ª). Aleo s'appiatta, e quando Telefo compare, gli si avventa contro; ma Argia, che segue Telefo, devia il colpo e s'accorge troppo tardi d'avere così tradito il nonno per salvare l'amato indegno: « Ahi, l'avo mio!..... Che feci io mai! » (atto III, sc. 5ª). Intanto Telefo sdegnato che Auge abbia armata contro di lui la destra d'Aleo, la va cercando con la spada sguainata, e certo l'ammazzerebbe, se Chilone non l'informasse che Auge è sua madre (atto IV, sc. 3ª). Ed Auge che ancora non conosce Telefo fa un nuovo tentativo per ucciderlo, ottenendo che « due duci » sciolgano Aleo imprigionato e con lui assalgano Telefo. A questo punto Chilone viene a dirle che Telefo è suo figlio (atto V, sc. 1ª). Per fortuna il colpo d'Aleo e dei « due duci » fallisce, ma essi son presi e sentenziati a morte da Teutrante. Allora Auge si scopre al re di Creta, dichiarandosi figlia d'Aleo (atto V, sc. 2ª), Telefo e Argia pregano anch'essi per il nonno, e il buon Teutrante con atto magnanimo perdona al vecchio nemico e fa tutti contenti. — L'*Auge* fu stampata più volte, e trovasi anche in *Teatro mod. appl.*, vol. LIV.

(1) È nel ms. HH. II. III. 1215, accompagnata da una lettera del Perabò al Pezzana, da Milano, 22 maggio 1771.

(2) Stamp. a Parma, Bodoni, 1774, e in *Teatro mod. appl.*, vol. VI.

per concludere con essi la pace, a patto che la Scozia sia libera d'eleggersi un re. Un re favorito o imposto dallo straniero egli non l'accetterà mai; la Scozia attende il proprio re « Dal voto « suo, non dall'imperio altrui » (atto I, sc. 4ª). Quel re non può esser altri che il vecchio Douglas, da molt'anni prigioniero di Odoardo d'Inghilterra, a cui la corona spetta per nobiltà d'animo e anche di natali; poichè, riflette Valsei — ch' è filosofo — « il « volgo | Da sensibili idee guidato sempre, | Già da gran tempo « a venerare è avvezzo | Quasi merto real l'ordin degli avi. | « Questa volgare idea, che sacra quasi | Il tempo rese e il ge- « neral costume, | Compianger può, può disprezzare il saggio | « Dentro il suo cor, ma rispettarla ei deve | Nella scelta d'un re « qualor s'unisca | Con il pubblico ben » (atto I, sc. 5ª); e perciò ricusa in favore di Douglas la corona che altri vorrebbe riserbare a lui. Egli non è ambizioso, e sa che « l'oscuro nascer *suo* » lo vuole escluso dal trono. L'ambasciatore di re Odoardo giunge conducendo seco Douglas, e promette di ridonargli la libertà tosto che sia conclusa la pace e gli Scozzesi abbiano accettato il re che Odoardo ad essi vuol dare; ma Valsei respinge sdegnosamente il patto (1) e propone che senz'altro s'acclami re il nobil vecchio prigioniero. Douglas però è legato da un giuramento a tornar prigioniero in Inghilterra se non si concludesse la pace (quanti figlioli ha mai dati alle scene Attilio Regolo!); e poi è stanco, prostrato dal peso degli anni e dei dolori: massimo suo dolore, la perdita della moglie e dell'unica sua figlia, di cui non ebbe più nessuna notizia dacchè fu tratto prigioniero in Inghilterra. Ora Valsei s'adopera a rintracciare la smarrita fanciulla,

(1) Tra l'altre cose, dice all'ambasciatore: « Giusto diritto | Su l'altrui li- « bertà non dieder mai | L'avidità, la violenza armata, | Cui di conquista sotto « il nome invano | Politico crudel celar pretende. | Scosso è il giogo servil; « quai fummo un tempo | Liberi or siam. Del nostro re la scelta | A noi « appartien » (atto II, sc. 5ª). In cotesta scena (voglio notare l'incontro, certo fortuito) fra tanti brutti versi, ve n'ha uno che ci richiama un gemello suo, che tutti ricordano, dell'*Aristodemo* montiano: la Scozia, dice Valsei, diede prove di valore, « E s'ella sospirò, l'Anglia non rise ».

la quale consoli il vecchio padre, lo pieghi ad accettar la corona, o almeno trasferisca i diritti di lui nello sposo che le sarà dato; e intanto egli giura che non sarà mai sposo alla figlia di Douglas (atto III, sc. 8ª). Cotesto giuramento non gli costa fatica, non solo perchè sinceramente egli non ambisce il trono, ma perchè egli è teneramente innamorato d'un' orfana d'ignoti parenti, che gli crebbe qual sorella in casa: la dolcissima Arsene. Ora ad essa egli fa la prima dichiarazione d'amore sul punto di deporre il supremo potere, di cui fu investito mentre fu capo della nazione scozzese, per ritirarsi a vita privata, che gli sarà tanto più cara poichè consolata da un affetto corrisposto. Pargli così d'essere al colmo della felicità (1), quando si scopre che la figlia di Douglas, ch'egli ha giurato di non sposare, ch'egli ha promesso in moglie all'amico suo Roberto, è Arsene! Terribil prova del destino! Ma un' altra più terribil prova attende l'eroe: egli stesso, poichè Arsene rifiuta d'essere sposa di Roberto, egli stesso dovrà cimentarsi a pregarla d'acconsentire a quelle nozze, per il bene della Scozia. E Arsene, degna dell'amante, non è sorda alla voce del patriottismo: si fa pregare a lungo, ma poi risponde: « Valsei.... « Che posso dir?..... Anima grande, | Chi resister ti può? Non « più..... Vincesti. | Di me disponi » (atto V, sc. 5ª). Mentre le candide anime di Valsei, di Arsene e di Douglas compiono cotesti prodigi d'eroismo e s'effondono in mesti e generosi sentimenti, un' anima nera, l'ambizioso Curmal, che sperava d'ottenere col favore d'Odoardo la corona, vedendosi deluso, tenta un colpo audace, e fa sbarcare nascostamente soldati inglesi sul suolo di Scozia. Valsei, raccolti tosto alquanti de' suoi prodi, corre al ri-

(1) Poichè Arsene acconsente ad esser sua, Valsei esclama: « Fortunato « Valsei!... Patria, rimira | La ricompensa mia. Fra i doni tuoi | Che puoi « tu darmi al paragon d'Arsene? | Questo albergo real lieto abbandono | Al « novello tuo re. | Se ne vien meco | L'ornamento maggior. Che perdo io « mai? | Sì, cara, andremo i fortunati giorni | A respirar in più tranquilla « parte. | Dal più perfetto amor congiunti insieme | In dolce nodo, accrescerem « la nostra | Nella comune felicità », ecc.

paro, fuga gl'Inglesi, ma rimane nella mischia mortalmente ferito, e moribondo è trasportato sulla scena. Qui Roberto, che ha combattuto al fianco di Valsei contro gl'invasori, vuol mostrarsi generoso anche lui (un po' a buon mercato, a dir vero) e rinunzia ad Arsene in favor dell'amico..... agonizzante: « Mira, Valsei, la « tua diletta Arsene. | Qui la cedo al tuo piè » (atto V, sc. 12ª). Valsei non gli risponde, e chiama invece a sè Arsene, dicendole: « Io moro, è ver; ma la mia patria è salva, | Ma libera sarà. « Vissi abbastanza. | Arsene, addio. Poi che per te, mia cara, | Io « viver non potea..... meglio è ch'io mora. | Tu ti conserva almen.... « tu per me vivi..... | Ricordati di me..... ». Domanda in grazia di poter imprimere un estremo bacio d'amante sulla mano della donna adorata; poi egli stesso vuol congiungere *le destre* di Roberto e d'Arsene, alla quale domanda: « Dì: l'amerai? »; e spira consolato da questa risposta: « Sì; tutto, | Tutto Arsene farà »!

Il pateticume e il retoricume che rendono a noi quasi insopportabile la lettura di cotesta tragedia, avranno certo fatto versare torrenti di tenere lagrime ai contemporanei del Perabò, vaghi di quell'ammanierato sentimentalismo ormai pervadente anche la tragedia; però si noti che accanto alla nota flebile, ch'è la fondamentale, spunta nel *Valsei* anche una nota men comune di patria e di libertà, a cui il Perabò non diede certo intonazione robusta, pur facendola vibrare più lunga e più calda che non vibri in altre tragedie del tempo. Ma il *Valsei* appartiene al genere patetico prediletto generalmente, e prediletto anche, a quanto pare, dalla *Deputazione* parmense, poichè a cotesto genere appartengono anche l'altre due tragedie da essa premiate innanzi.

XXXIX. — Bandito, come s'è detto, il *Programma* nel '70, il conferimento de' premi cominciò nel '72, e il primo di quell'anno toccò a un patrizio bresciano, il co. Orazio Calini, che sulle scene del teatro di Colorno ebbe l'onore di recitare con l'infante Don Ferdi-

nando (1), e a' suoi giorni godette, anche fuori di Brescia, una discreta celebrità (2).

Non saprei dire se si stampasse mai una sua tragedia biblica: *Iefte*, che il Pezzana ricorda; di suo io non conosco che la *Zelinda*, per la quale ebbe il premio; ma non senza contrasto; perchè, come c' informa il suo competitore (3), tre dei *deputati* gli erano contrarî (il march. Manara, il co. Tornieri (4) e il p. Pagnini), gli altri quattro lo favorirono; ma del favore accordatogli forse dovettero presto pentirsi, perchè il verdetto della deputazione, come il Pezzana racconta, fu tosto pubblicamente censurato dall'Affò, che nella *Zelinda* riscontrava ben diciassette difetti capitali; e fu parimenti censurato da qualche giornale (5) che propalò la più grave accusa che si potesse muovere ad autore premiato: l'accusa di plagio. Come mai non s'erano accorti i sapientissimi deputati che « tutto il piano, la condotta, il nodo » della *Zelinda* erano « tolti dalla tragedia di *Blanche et Guiscard* del Saurin, « con qualche imitazione del *Tancredi e Sigismonda* del signor « Thompson »? — Eh, c'è un Dio pei plagiarî!.....

Quanto alle derivazioni dalla tragedia di James Thomson, può

---

(1) Affò-Pezzana, *Memorie* cit., VII, 564-65. — Il Calini pare morisse nel 1784 (cfr. C. Cocchetti, *Del movimento intellettuale nella provincia di Brescia*, Brescia, Libr. antica e moderna, 1880, p. 74); e d'esercitarsi nella recitazione potè aver agio anche in patria, poichè neppure a Brescia mancarono i teatri privati e i nobili *filotragici*. Per essi compose tragedie anche il ben altrimenti benemerito co. G. M. Mazzuchelli (cfr. F. Bettoni, *Brescia nel secolo passato*, Brescia, Apollonio, 1875, pp. 241-42).

(2) Il Denina passando da Brescia nell' '82 « non si scordò il co. Calini « autor della prima tragedia coronata in Parma » e si recò a riverirlo, come scriveva agli amici piemontesi. V. la 1ª delle *Lettere Brandeburghesi*, nel *Viaggio Germanico*, Berlino, 1785, p. 11.

(3) V. la lettera del co. F. Ottavio Magnocavallo, 6 ottobre 1772, a Vincenzo Malacarne, saluzzese, inserita dal co. di Ponziglione nell'*Elogio storico* del Magnocavallo (*Biblioteca oltremontana*, Torino, 1795, II, 269 sgg.).

(4) La lettera stampata dice veramente Tornieri; ma un co. Tornieri non figura tra i sette deputati del '72, mentre invece era del numero il co. Aurelio Bernieri. Gli altri quattro furono il co. I. A. Sanvitale, il co. Guido Ascanio Scutellari, il co. C. C. Rezzonico e Angelo Mazza, segretario.

(5) *Effemeridi letterarie* di Roma, nº 38, 19 sett. 1772, p. 301.

darsi che gli effemeridisti romani s'ingannassero nel crederle dirette, poichè è noto che la tragedia del Saurin deriva appunto da quella dell'inglese; ma quanto alle derivazioni dalla *Blanche et Guiscard* non v'è dubbio, ch'esse sono evidentemente chiare (1), anzi sfacciate. Come mai dunque non le avevano avvertite i signori *deputati*, i quali avrebbero potuto e dovuto esser messi sull'avviso da un altro identico plagio recentissimo? Poichè, come narra il Magnocavallo, nella citata lettera al Malacarne, il Calini era stato « prevenuto dal sig. co. Manzali di Modena, il quale « nel 1771 ha fatto stampare una sua tragedia intitolata *Bianca* « *ed Enrico*, che è appunto anch'essa copia di quella di M. Saurin ».

Anche altri furterelli avrebber potuto notarvi, se avessero, p. es., paragonato la 2ª sc. dell'atto IV della *Zelinda* con la 2ª sc. dell'atto IV della *Zaira*, e avessero rilevata la mirabile concordia di sentimenti e di parole con cui s'esprimono l'Odarte del Calini e l'Orosmane del Voltaire. S'ascolti:

ODARTE.

« Quel tempo | Passò, Zelinda, in « cui regnar potesti | A tuo talento « su gli affetti miei. | Tu da me nè « lamenti più nè accuse | Nè rim- « proveri udrai. Quest' oggi un' al- « tra | Avrà la man che tu sdegnasti, « un'altra | Salirà meco al trono della « Persia. | Crudelmente ferito nel più « vivo | Del cor, ma fiero, ma superbo « troppo | Per più teco abbassarmi, io « ti dichiaro | Che in avvenir sarà il « più vil disprezzo | Del tradimento « tuo la ricompensa. | Costerà forse « a questo cor... » ecc.

OROSMANE.

« Madame, il fut un temps ou mon « âme charmée, | Ecoutant sans rou- « gir des sentiments trop chers, | Se « fit une vertu de languir dans vos « fers... | Vous ne m'entendrez point, « aimant faible et jaloux, | En re- « proches honteux éclater contre « vous. | Cruellement blessé, mais « trop fier pour me plaindre, | Trop « généreux, trop grand pour m'a- « baisser à feindre, | Je viens vous « déclarer que le plus froid mépris « De vos caprices vains sera le digne « prix... | Madame, c'en est fait, une « autre va monter | Au rang que mon « amour vous dégnait présenter. | Il « pourra m'en coûter... » ecc.

---

(1) Il Saurin pone la scena in Sicilia, ed il Calini in Persia; ma le due azioni, punto per punto, si corrispondono. Nella *Blanche et Guiscard*, il principe Guiscardo dal testamento del re morto è chiamato al trono, a condizione che sposi la principessa Costanza, mentre egli è tenero amante riamato di

E forse que' bravi signori, che avevano certo il teatro del Voltaire più famigliare che non l'abbiamo noi adesso, s'accorsero del furto, ma lo battezzarono con un vocabolo che allora copriva onorevolmente molti contrabbandi poetici: *imitazione*. Il Calini aveva *imitato* il Saurin, discepolo del Voltaire; o perchè dunque non avrebbe *imitato* anche il maestro, il maestro universale? Ciò attestava l'ottima scuola a cui era cresciuto poeta tragico, e da que' signori gli fu ascritto, ne son certo, a gran lode.

Bianca, figlia del gran cancelliere del regno, Siffredo. Questi facendo prevalere sull'affetto e sull'ambizione paterna il dovere di ministro e l'interesse dello Stato, per impedire che Guiscardo rinunci alla corona sposando Bianca, obbliga la figlia a sposare segretamente il contestabile Osmonte. E nella *Zelinda*, Sistano, padre di Zelinda e aio di Odarte, costringe per gli stessi motivi la figlia a sposare Megabise, generale persiano. Ora, non solo Sistano opera come Siffredo e, per gli stessi motivi, nello stesso modo, affronta lo sdegno del giovine principe, che vuol commettere per amore una politica corbelleria; ma Odarte, che non si cura del trono, se per esso deve rinunziare a Zelinda (« Io la corona | Bramava, è ver, ma per offrirla a lei, | Ma per « porla a' suoi piè », atto II, sc. 1ª), è fratello carnale di Guiscardo, che desidera la corona solo per poterla offrire a Bianca (atto I, sc. 5ª). E Osmonte, che divenuto marito di Bianca, non soffrirà rivali in amore, difenderà il proprio onore anche contro il sovrano, ha tutto l'orgoglio e la gelosia di Megabise. Megabise è arrestato, per ordine d'Odarte, mentre, « Come duce su« premo dell'armata », era « Nella gran piazza inteso | Ad istruir un picciolo « drappello | Di novelli soldati »! (atto IV, sc. 8ª); ed arrestato è pure, per ordine di Guiscardo, Osmonte (atto IV, sc. 7ª). Quegli è poi liberato per preghiera di Sistano (atto IV, sc. 9ª), come Osmonte è liberato per preghiera di Siffredo (atto V, sc. 1ª). Megabise, uscito di prigione, non dimentica l'affronto ricevuto e giura vendetta (atto V, sc. 1ª), precisamente come Osmonte (atto V, sc. 2ª); assale a mano armata Odarte (atto V, sc. 6ª) come Osmonte aveva assalito Guiscardo (atto V, sc. 7ª): unica differenza è quella dell'arma: che Megabise si vale del pugnale, Osmonte della spada! Bianca assiste alla lotta tra Guiscardo ed Osmonte; Osmonte è ferito a morte, ma prima di morire riesce ad uccidere Bianca; così Zelinda si getta tra Odarte e Megabise, e Megabise l'uccide prima d'uccidersi, per non cadere sotto i colpi di Odarte. Sistano chiude la tragedia contemplando i tristi frutti dell'opera propria: « O giorno! o caso orribile! o mia figlia! », e l'ultima parola di lamento nella *Blanche et Guiscard* è riserbata a Siffredo. Queste, all'ingrosso, le principali somiglianze tra le due tragedie; e s'altre non ve ne fossero, basterebbero certo a giustificare l'accusa di plagio non profferita a caso. — La *Zelinda* fu subito stampata a Parma, Bodoni, 1772.

Per conferirgli poi il primo premio i *Deputati* ebbero anche altre ragioni. Qualche indiscreto potrebbe sospettare che tra coteste ragioni potesse esservi anche il favore che, a quanto sembra, il conte bresciano godeva in Corte; ma bisogna pure tener conto ch'egli fu uno dei pochi che si ricordassero, com'era prescritto dal *Programma*, di chiudere il proprio nome entro un foglio suggellato. Il Magnocavallo, p. es., se n'era scordato. Vero è però che anche il nome del Calini era noto già prima del giudizio — come narra il Pezzana — ma la lettera, se non lo spirito, del *Programma* era salva! Inoltre i *Deputati* non poterono rimanere indifferenti allo sfoggio di vena patetica con cui il Calini aveva disgradato lo stesso Saurin; sicchè le *Effemeridi letterarie*, così poco contente del premio dato alla *Zelinda*, non esitarono a riconoscere « meravigliose, patetiche, tragiche veramente » alcune delle scene, e in ispecial modo le tre ultime, « fatte apposta per « lacerare i cuori sensibili ».

Ai *cuori sensibili* indirizzò le sue tre tragedie anche il casalasco co. Francesco Ottavio Magnocavallo di Varengo (1), ch'ebbe il 2° premio, nel '72, per il *Corrado marchese di Monferrato* (2), vinse il 1° ed unico del '75, con la *Rossana;* e sperò di guadagnarne più tardi un terzo con la *Sofonisba* (3), inviata a Parma

---

(1) Per le notizie bio-bibliografiche sul Magnocavallo, rimando al citato *Elogio storico* di lui, composto dal co. di Ponziglione.

(2) Non se ne impermalì del resto il Magnocavallo, non protestò, perchè aveva contratto « un piccolo principio d'amicizia col co. Calini » (Lettera al Malacarne cit.), e ringraziò con molta effusione i signori *Deputati* della *seconda corona* concessagli (Lett. del Magnocavallo, 10 giugno 1772, diretta forse al Mazza: in HH. IV. 93).

(3) È nel ms. HH. II. 107. Fu anche stampata (Vercelli, Panialis, 1782); e nella prefazione l'autore espose le ragioni per le quali volle trattare un soggetto che il Voltaire aveva dichiarato improprio a tragedia; quel soggetto che anche l'Alfieri doveva dichiarare malagevole. Il Magnocavallo pensò di vincere le difficoltà del soggetto eliminando due personaggi incomodi: Siface e Scipione. Altri contemporanei del Magnocavallo non seppero resistere alle seduzioni dello scabroso argomento, e tra costoro un canonico Baccanti di Casalmaggiore, che si presentò al concorso di Parma con un *Massinissa* (HH. IV. 92), « eroe pieno d'amore pe' sventurati », ch'è il più antipatico e

nel febbraio dell'81, sotto gli auspicî del motto: *Repetita iuvant*, quando ormai, già da sei anni, la *reale munificenza* di Don Ferdinando non trovava più nessuna tragedia degna di premio, e non doveva trovarne più che una, premiata *motu proprio*, nell'86, senza prender consiglio dalla *Deputazione:* l'*Aristodemo* del Monti.

Eppure la *Sofonisba* non era la peggiore delle sue due sorelle più fortunate. Se non altro l'animo fiero e appassionato dell'amante di Massinissa vi è ritratto con vigoria costante e con qualche efficacia di tocco, specialmente nell'ultima scena (1); ma forse quel vigore stesso, che a noi la rende osservabile (benchè il solito pateticume non vi manchi), la rese men grata al morbido orecchio di genti avvezze a sentir le eroine di tragedia gemere in tono assai più languido e sospiroso.

---

sciocco Massinissa che sia mai stato concepito, il più ozioso *protagonista* che forse si sia mai dato in tragedia. Bisogna sentirlo come ragiona con flemma e saccenteria insopportabile, nell'ultima scena della tragedia, dopo che Sofonisba è morta di veleno e il bravo Siface è morto pel dispiacere di sapersi re di doppia corona!

(1) Massinissa, che ha promesso di salvare Sofonisba, non sa far altro alla fine che inviarle il veleno; ed essa che non avea bisogno di chi l'aiutasse a morire, ma di chi l'aiutasse a resistere, a combattere, a vincere, si crede da lui abbandonata e tradita: il vile non ha osato insorgere contro i Romani, egli non è più degno che d'odio e di disprezzo. Invano Massinissa si giustifica e le ricorda l'amor suo: « Pensa che un giorno | Io t'accesi d'amor « e che malgrado | L'orribil mia sventura anco t'adoro »; tutto ciò è invano, s'egli non è capace d'offrire a lei moribonda almeno un'ultima prova d'amore: un giuramento: « Che non t'odi tu vuoi? La prima fiamma | Di ram« mentarmi ardisci? Ebben, ti giuro | D'estinguer l'odio mio, di perdonarti, | « Di ridonarti ancor tutto il mio core; | Ma giura a' sommi Dei che de' Ro« mani | Nemico ognor sarai, che della sposa | Vendicherai la morte, ed a « Cartago | Unendo l'armi tue, da queste spiagge | Discaccerai gli usurpator « del mondo. | A questo patto solo io ti perdono ». E Massinissa esita, nicchia: « Come eseguirlo mai, se privo d'armi | E quasi prigionier? ». Ma la fiera donna lo interrompe: « Taci, t'intendo. | Di Roma l'amistà troppo ti « cale, | E per essa serbar, la tua consorte | Sacrificata fu. Segui i consigli | « della sfrenata ambizion che regge | Tutti i pensieri tuoi. Scesa fra l'ombre, | « Un giorno ti vedrò portar que' ceppi | Che impormi volea Roma, e a te « prepara..... | E forse ne godrà l'alma tradita ». Così muore la Sofonisba del Magnocavallo, meglio assai che non muoia la Sofonisba dell'Alfieri.

Più assai dovevano piacere allora il *Corrado* e la *Rossana*. Corrado, marchese di Monferrato, s'è mosso « dalle spiagge del « Po, dai patrî colli », per cercar sua ventura in Oriente. In Siria, dove ha compiuto prodigi di valore, i Crociati gli offrono la corona di Gerusalemme; ed egli sta per cingerla e per toccare il colmo della felicità, sposando la principessa Elisa, figlia di Baldovino; quando un occulto nemico, il greco Comneno, riesce a turbar tanta gioia presente e tante liete speranze. Corrado aveva sposato dapprima Teodora sorella d'Isacco imperatore, e l'aveva sposata per ambizione; ma vistosi deluso dal greco, era fuggito da Costantinopoli, abbandonando Teodora; la quale, fuggendo anch'essa poco dopo dalla corte del fratello, era perita, dicevasi, in mare. Ora il Comneno, sapendo invece che Teodora s'era salvata dal naufragio approdando in Creta, dove viveva da molti anni sconosciuta, di là la chiama in Siria; ed essa vi giunge alla vigilia delle nozze di Corrado con Elisa, armata de' suoi diritti di legittima moglie e del suo furore di donna amante, benchè non riamata mai (atto II, sc. 3ª). Cotesta situazione, creata dall'improvvisa comparsa d'una sposa creduta morta proprio nel punto in cui il marito sta per passare a nuove nozze, non è nuova (cfr. p. 153 *n.* 1), e non nuova è la tenzone che qui incomincia nell'animo di Corrado, combattuto tra l'amore e il dovere. In tale conflitto « irresoluta è l'alma » (atto III, sc. 7ª) dell'eroe; ma la tenera Elisa l'aiuta a risolvere, trovando nella sua angelica virtù la forza di consigliargli un sacrificio: « O sventurata me!.... Prence « adorato, | Salva la gloria tua..... Di giusta legge | Obbedisci al « voler..... vanne...... richiama | Chi di tua fede il primo pegno « ottenne. | Ma se d'essermi sposo il Ciel ti vieta, | Del nostro « amor l'amara rimembranza | Serba almeno, o signor..... e d'un « sospiro, | Quando m'uccida il duol, mia tomba onora » (atto IV, sc. 2ª). Intanto il Comneno persuade Teodora che Corrado è più che mai fermo nel proposito di sposare Elisa; e allora essa, moglie offesa, amante gelosa, dà per iscritto ad un suo fido, Rusteno, l'ordine di pugnalare Corrado, lo spergiuro, l'ingrato. Troppo tardi essa si pente dell'ordine impartito, vorrebbe revocarlo e

non può; chè Rusteno s'è affrettato ad eseguirlo; e Corrado trafitto viene a spirare sulla scena. Fu notata allora una rassomiglianza tra la morte di Corrado e la morte di Gusmano nell'*Alzira* del Voltaire (1), ma la somiglianza non mi pare così stretta come quella che corre tra i sentimenti d'odio e d'amore che agitano Teodora, e i sentimenti stessi che agitano Ermione nell'*Andromaca* del Racine, dal quale senza dubbio il Magnocavallo prese l'idea di ritrarre l'ira d'una donna offesa che ordina, per vendicarsi, la morte dell'amato, e l'angoscia della stessa donna, che fatalmente ha ordinato quella morte, e vorrebbe e non può più impedirla.

Se non sapessimo per sicure testimonianze che dei Francesi il Magnocavallo fu studiosissimo (2), l'attesterebbero già abbastanza il *Corrado* e la *Rossana*, che hanno tutta l'*aria di famiglia* delle tragedie d'oltralpe, e per di più hanno con alcune d'esse particolari vincoli d'affinità. Guardisi la *Rossana* (3). Nella pre-

---

(1) *Effemeridi letterarie* cit., l. cit.

(2) E basti ricordare che s'esercitò anche a tradurli. Le sue traduzioni del *Poliuto* e della *Zaira* rimasero però inedite.

(3) Incomincia con una delle solite immancabili *scene di confidenze*. Rossana è in angustia; la confidente Imetta vuol saperne la cagione; e Rossana, dopo essersi fatta, secondo il rito, pregare alquanto, racconta. Essa, figlia di Baiazette, prigioniero di Tamerlano, amò e si promise in isposa al vincitore, al carceriere del proprio padre, senza il consenso di lui, anzi contro il precetto d'odiarlo, che dal padre aveva ricevuto. Imetta, per consolarla, non sa far altro che ripetere un verso della *Merope* che, già lo sappiamo, altri s'appropriarono: « troppo ingegnosa sei nel tormentarti »; ma qualche cosa di più fa Tamerlano; il quale trovando l'amata in lagrime, le promette di rendere la libertà a Baiazette e di riconciliarsi con esso (atto I, sc. 2ª). E ciò che ha promesso mantiene; ma Baiazette respinge la mano che Tamerlano gli stende (atto II, sc. 2ª), giurandogli inimicizia eterna. Sennonchè, apprendendo che Tamerlano ama Rossana, Baiazette muta contegno; pensa che la figlia può essergli opportuno e pronto strumento di vendetta, e finge di acconsentire alle nozze di lei col nemico (atto II, sc. 3ª). Il suo fiero disegno è che Rossana nella notte nuziale pianti in petto a Tamerlano dormente lo stile ch'egli le presenta (atto III, sc. 1ª). Non le lagrime, non gli scongiuri della figlia lo smuovono; e poichè costei ricusa d'obbedirgli, egli la punirà del delitto d'amare un nemico del proprio padre uccidendola insieme a Tamerlano nella moschea, durante il rito nuziale. Tamerlano l'ha lasciato libero, ed egli,

fazione (1) confessava il Magnocavallo che, componendo cotesta tragedia, egli s'era ispirato a un canto d'Ossian, e che la situazione di Rossana posta nella cruda alternativa di tradire l'amante o il padre, corrispondeva a quella d'Aganadecca, posta tra Fingal (Tamerlano) e Starno (Baiazette). Però io non credo che con ciò egli avesse confessato tutti gli obblighi suoi verso gli autori, di cui s'era giovato, poichè è molto difficile che non gli fosse nota, p. es., la *Hypermnestre* del Le Mierre (1758), con la quale la *Rossana* ha molti punti di somiglianza.

Infatti se nella tragedia francese certi antecedenti sono diversi, il nodo, in sostanza, è il medesimo. Danao, padre d'Ipermestra, è mosso dall'oracolo che gli ha predetto che cadrà per mano d'uno de' generi suoi, ma è mosso anche, come Baiazette, dall'odio implacabile e dal desiderio di vendetta. Anch'egli fu vinto; anch'egli si vede costretto ad accettare per genero un nemico, Linceo; anch'egli pensa quindi che ministra della vendetta debba essere

---

Baiazette, seppe approfittarne per procurarsi complici ed armi ad eseguire il truce disegno. Ma uno de' suoi complici appunto, colto da rimorso e da pietà, svela la trama a Rossana; la quale è così ridotta o a tradire lo sposo adorato, conducendolo essa stessa al macello, o a perdere il padre, denunziandolo. In tale angoscia la sorprende Tamerlano (atto V, sc. 2ª), il quale viene tutto giulivo a prenderla per condurla al tempio; ed essa ricusa di seguirlo. Tamerlano si sdegna, minaccia; poi torna manieroso e tenero com'è suo costume; prega Rossana di svelargli il segreto che l'affligge cotanto; ed essa finalmente: « Nella moschea, signor, morte n'attende. | Se a saziar « lo sdegno altrui bastasse | Il mio sangue soltanto, il seno al ferro | Volon- « tieri offrirei, ma che tu debba | Meco perir, nol soffre amore e fede ». Il gran conquistatore e tenero amante, che di troppa perspicacia non pecca, ha ancora bisogno che Rossana gli dica aperto chi sia il « perfido », il « traditor »; ed essa, dopo averlo indotto a prometterle clemenza pel reo, gliel nomina: « Quantunque reo lo vegga, egli è mio padre ». Il dabben Tamerlano mantiene la promessa, sperando di confondere con un atto d'estrema magnanimità il feroce Baiazette, a cui concede di tornare libero ne' suoi Stati; ma costui, implacabile, sfoga il bestiale suo odio sulla figliuola; e per punirla di non avergli obbedito, e per colpire nel più vivo del cuore Tamerlano, la trafigge, in atto d'abbracciarla, sotto gli occhi dello sposo; indi, collo stesso ferro, s'uccide.

(1) Alla ediz. di Parma, Stamp. Reale, 1775.

la figliuola Ipermestra. Così Ipermestra, avvezza pur essa ad obbedire ciecamente al padre, s'ode proporre un delitto che il cuore le vieta di compiere, poichè Linceo è da lei amato quanto Tamerlano è amato da Rossana. E Danao, come Baiazette, porge alla figlia il pugnale con cui dovrebbe colpire lo sposo, e Ipermestra, al pari di Rossana, svela il terribile segreto all'amato. Danao è in fine impedito di compiere l'eccesso, a cui Baiazette s'abbandona uccidendo Rossana, ma tenta almeno di trucidare Ipermestra (atto V, sc. 7ª); indi, per non cadere in mano di Linceo, s'uccide, come Baiazette appunto (atto V, sc. 8ª). Sono troppe coteste coincidenze, nè mi par lecito di considerarle tutte fortuite; tanto più che, ponendo a riscontro i testi delle due tragedie, saltano agli occhi alcuni altri incontri molto sospetti (1).

Che meraviglia, del resto? Ho detto, e credo d'avere a quest'ora provato (forse sazievolmente) che l'imitazione francese nella tragedia italiana del settecento si venne facendo sempre più stretta e diretta; e il Magnocavallo, un mediocre, seguì la strada de' mediocrissimi suoi contemporanei.

XL. — Mediocre, certamente; ma non de' più insipidi e de' più trascurabili. Aveva già sessant'anni (poichè era nato nel 1707) quando il co. Orsini e il canonico De Giovanni (2) lo spronarono a farsi autor tragico, ed egli compose il *Corrado*. Cominciò dunque assai tardi; e non chiamato da natura a quell'arte, divenne poeta tragico, dirò così, per caso; se fosse lecito chiamar caso un fatto che nel settecento, e specialmente nell'ultimo quarto del secolo, si ripetè le cento volte. V'era come nell'aria un incanto che

---

(1) P. es.: nella *Rossana* (atto IV, sc. 1ª) Tamerlano viene in cerca della sposa, stupito e sospettoso perchè, mentre poche ore mancano alla celebrazione delle nozze, essa lo sfugge e « alle sue stanze | *Gli* si contende il « varco », ecc. Egualmente nell'*Hypermnestre* (atto III, sc. 1ª) Linceo cerca invano la sposa: « Je cherche sa retraite, on arrête mes pas; | J'interroge; « on hésite, on ne me répond pas. | Ici tout m'est souspect », ecc.

(2) Cfr. il cit. mio scritto *Sulla pubblicazione delle prime dieci tragedie dell'Alfieri*.

attirava la gente più refrattaria e disadatta verso la sospirata altezza della tragedia (1); e il fascino si fece sentire anche in Piemonte.

L'anno in cui il Magnocavallo conseguì il premio per la *Rossana*, l'Alfieri fece rappresentare la sua *Cleopatraccia*, e l'Orsini, alludendo al successo di quel primo tentativo tragico dell'Astigiano, scriveva all'autore provetto e già due volte premiato: « Ella vede, « sig. Conte, come l'esempio dei buoni giova a risvegliare i bennati « ingegni dell'ordine patrizio. Il giovine conte Alfieri segue le di « lei orme, e forse accrescerà, in un con la sua, la gloria della « nostra patria » (2). Ma in quel torno negli Stati del Re di Sardegna, come in altre parti d'Italia, rigermogliavano con nuovo rigoglio le ambizioni tragiche, che già anche prima non v'erano mancate (3); nè sarebbe facil cosa provare che il Magnocavallo le fomentasse egli tutte (4). Prima ch'egli conseguisse alcun premio, un co. Agostino Landolfi inviava all'ab. Giuseppe Pezzana, a Parma, certa sua meschinella *Sofonisba* (5), e un co. Giuseppe Maria Orengo inviava allo stesso Pezzana un suo *Coriolano* (6) con speranza di vincere il premio « così picciola » come quella

(1) Qualche anno innanzi d'accendersi di tragico ardore, come si racconta, ascoltando la *Virginia* alfieriana, il Monti, nel '79 scriveva al Bertòla: « Il componimento tragico è quello che mi piacerebbe più di tutti; ma come « appagare l'antica smania che mi divora di scriver tragedie?..... » (*Epistolario* di V. M., Milano, Resnati, 1842, p. 28). E da che nascea cotesta *smania*, che, nel '79, il Monti chiamava già *antica* in lui ancor giovanissimo, se non dalla *smania* generale del tempo?

(2) Cfr. lo scritto cit. nella pag. precedente, *n*. 2.

(3) Nella 1ª metà del secolo in Piemonte, secondo il Casalis (*Dizionario storico* ecc. *degli Stati del Re di Sardegna*, XVII, 849) il senatore Giuseppe Antonio Gavuzzi avrebbe composte varie tragedie. Il medico Gianfrancesco Guenzi fu autore d'un *Demetrio*. Cfr. in Tipaldo, III, 143.

(4) Certamente però la voglia di scriver tragedie si comunicò dal padre al figlio, chè anche il conte Giacinto Magnocavallo, figlio di Francesco Ottavio, compose una *Nicotri*, Torino, Briolo, 1784.

(5) È nel ms. HH. I. 96. La lettera che l'accompagna porta la data di Torino, 15 maggio 1771.

(6) È nel ms. HH. IV. Le parole riferite son della lettera d'invio al Pezzana, da Pigna, presso S. Remo, 10 aprile 1771.

ch'egli poteva avere « giocando un terno al lotto di Genova », ma con non mediocri pretensioni d'essere degno d'ottenerlo (1). Ad altri piemontesi il *Programma* di Parma fu sprone a compor tragedie. Non so se aspirasse alla *corona* il co. G. F. Galeani Napione (2) o il co. Carlo Aurelio Bossi (Albo Crisso), che quasi adolescente ancora (era nato nel '58), si fece conoscere nel '77 per due tragedie, *Rea Silvia* e *I Circassi* (3), già calde, specie la prima, di que' sensi che il futuro conte giacobino doveva più liberamente sfoggiare quindici anni più tardi; ma l'avvocato Cesare Oliveri, torinese (4), fondò le sue speranze in una *Po-*

---

(1) Si veda l'altra lettera dell'Orengo al Pezzana, 14 dicembre 1771, con cui chiedeva frettolosamente notizie del giudizio della Deputazione, e più si veda la *Prolusione sulla tragedia italiana*, unita al *Coriolano*, in cui dell'arte tragica discorre con dottorale sufficienza d'uomo espertissimo. Quali idee egli esprima nella *Prolusione*, ognuno può intendere da queste parole da cui essa incomincia: « Sono in verità degne di derisione tante invettive « fatte da letterati della nostra Italia contro agli amatori del teatro tragico « francese ». Per non ammirare quel teatro, bisognava « essere affatto senza « sentimenti e gusto »; la questione della preminenza de' Francesi sui nostri tragici non era nemmen discutibile. Non incolpava però egli la lingua italiana della mediocrità delle tragedie nostre; incolpava le fredde anime dei letterati italiani, che non avevano saputo mai concepire ed esprimere con calore i sentimenti, esprimerli con « quella locuzione appassionata che la « sola natura suggerisce ». Nessuno dei nostri era stato così ricco di passione viva e spontanea come i Francesi; perciò nessuno aveva fatta mai una buona tragedia. La *Merope* stessa parevagli meritevole di censure ancor più severe di quelle datele da M. de La Lindelle. E ciò basti per saggio. L'Orengo sarebbe stato autore anche d'una *Tamestri*.

(2) Intorno al '70, il co. G. Francesco Galeani Napione si volse anch'egli alla tragedia e nel '74 ne *abbozzò* varie (cfr. la *Vita* del G.-N. scritta da Lorenzo Martini, Torino, Bocca, 1836, p. 249). Poco prima o poco dopo deve aver composta l'unica sua tragedia stampata (la *Griselda*, Torino, Briolo, 1785), che fu letta a quel *crocchio* a cui l'Alfieri lesse parecchie delle proprie. Anche nella prefazione (p. VII) è detto che la *Griselda* era stata composta varî anni innanzi all' '85. Notevole cotesta prefazione in cui, seguendo l'amico suo Bettinelli, il Napione si fa sostenitore dei *soggetti nazionali*, e dà sfogo al malanimo suo verso l'Alfieri, che manifestò anche altrove.

(3) Si possono vedere nella ediz. delle *Poesie* del B. procurata da F. Dall'Ongaro, Firenze, Le Monnier, 1861, vol. I.

(4) Fu autore di varie tragedie, delle quali la più famosa allora fu l'*Ino e Temisto* (1782), stampata poi nel I vol. delle *Opere* di lui, Torino, Stamp. Reale, 1790.

lissena (1); il co. Ottavio Riffredi di Saorgio raccomandava al Mazza certa sua *Mirana* (2), che discende in linea retta dall'*Alzira* del Voltaire; e appena giunse a Torino notizia del solenne certame poetico bandito da Don Ferdinando, un altro conte subalpino, il cui nome è noto ancora a quanti hanno letto la *Vita* dell'Alfieri, Agostino Amedeo Tana (3), compose una centesima *Sofonisba* (4), a cui tennero dietro altre cinque figlie non fortunate del medesimo padre (5).

Quanti esempi e quanti eccitamenti adunque non trovò a'giorni

---

(1) HH. II. 110. Pare che la presentasse nel 1774; certo poi nel '74 con una lettera da Torino, 28 giugno (in HH. II. 107), chiedeva, un po' dispettosamente, che gli si restituisse la tragedia non premiata e non degna, diciamo pure, di premio. In cotesta tragedia dell'Oliveri c'è un Achille innamorato che parla a Polissena su questo tòno: « Bella mia fiamma | Tergi le « amare lagrime e deponi | Tutti gli affanni tuoi nel cor d'Achille.... | Pietà, « mia vita..... | Seconda i moti | Di quel tenero cor; a chiare note | Io già gli « leggo espressi, ah, non m'inganno, | Per mio conforto in quel sembiante « amato » (atto II, sc. 2ª). C'è Briseide gelosa; c'è Pirro innamorato d'Arisbe « nobile schiava » d'Achille, e geloso anch'esso, il qual si lascia istigare da Briseide ad uccidere Polissena!

(2) È nel ms. HH. IV. 117. La lettera al Mazza è datata da Savigliano, 27 febbraio 1776. Il soggetto della tragedia è ispano-americano; un episodio della conquista e della dominazione spagnuola sul Rio de la Plata.

(3) (1745-1791). Alcune delle notizie che ne dò sono desunte dall'*Elogio* che di lui compose il barone Giuseppe Vernazza, suo intimo amico (cfr. *Biblioteca Oltremontana,* Torino, 1792, II trimestre, p. 3 sgg.).

(4) Fu composta nel '70. Il Vernazza ricorda d'averla udita recitare nel' 71 dal Tana stesso, filodrammatico come ogni elegante signore del tempo, in casa della contessa di Cerretto. Non so se fosse presentata al concorso di Parma, come fu presentata invece *La Congiura delle Polveri* (1784), della quale i Deputati non vollero tener conto, perchè già rappresentata e stampata da due anni (Livorno, Falorni, 1782).

(5) Oltre *La Congiura delle Polveri,* di cui nella nota precedente (tragedia di soggetto storico moderno inglese, tetra, patetica, filosofica e sentimentale e, cosa più rara, in tre atti), il Tana compose un *Coriolano,* rimasto probabilmente inedito, come la *Sofonisba,* e una *Fedima,* trag. di soggetto persiano, stampata (in *Teatro moderno applaudito,* 1797, vol. XII) dopo che il Vernazza aveva già pubblicato l'*Elogio.* — Sbagliavano però i raccoglitori del *Teatro* affermando che cotesta era la prima tragedia del Tana uscita per le stampe. Lasciò incompiute tre altre tragedie: *Tiberio, Conte Ugolino, Arianna.*

suoi, nella sua stessa piccola patria, l'Alfieri! Or chi potrebbe francamente negare che anche senza cotesti più prossimi esempi, e, per di più, senza l'ostinazione di tutto un secolo, il quale di tentativo in tentativo era venuto cercando quella gloria tragica, che l'Italia si vergognava tanto di non aver conseguita, l'Alfieri si sarebbe volto alla tragedia? E chi potrebbe, con certezza di dire il vero, affermare che senza quella lunga serie di tentativi anteriori, i quali approdarono unicamente a rendere sempre più largo e incontestato il dominio del *sistema* tragico francese in Italia, il teatro dell'Alfieri sarebbe riuscito in fondo, come effettivamente riuscì (se non per gli spiriti, per certe forme capitali), una riproduzione o modificata o esagerata di quel *sistema?* (1) Poichè

---

(1) Nè queste sono le sole considerazioni non trascurabili che può suggerire la storia della quale siamo venuti fin qui rapidamente delineando il profilo. Altre se ne affacciano a chiunque interroghi i fatti e, per rendersene ragione, ne segua il corso, ne scruti i legami, ne misuri la portata. Quando la tragedia italiana rifiorì sul principio del settecento (dico *rifiorì* per esprimere l'abbondanza, non l'eccellenza de' prodotti), in mezzo a un popolo ad essa indifferente od avverso, e rifiorì per opera di tanti placidi e sereni letterati, de' quali alcuni avevano di molta *filosofia* da sfoderare, e magari degli strali da lanciare (come il Gravina), ma non delle intime virtù creative o delle passioni che chiedessero sfogo, la tragedia nostra fu semplice adozione di moda straniera, puntiglio o ripicco d'amor proprio nazionale, passatempo accademico, capriccio d'ingegno; fu tutto ciò che si vuole insomma, fuorchè soddisfazione d'uno spontaneo bisogno estetico od espressione d'uno stato d'animo individuale o collettivo. Chi aveva voglia di piangere allora? Non più gli autori degli spettatori; nessuno. Eppure a poco a poco la tragedia guadagna terreno; non diventa lo spettacolo favorito delle moltitudini, la specie drammatica più florida e la interprete più fida della coscienza comune; ma par che viva di vita men chiusa e artificiale, par che incontri più larga simpatia e consenso; si fa più tetra, più sospirosa, più appassionata; e piace di più, ed acquista sempre nuovi cultori. Che cosa ciò significa? Essa è ormai tanto vicina al totale esaurimento e al tramonto; e nondimeno nella seconda metà del settecento sembra che il suo organismo logoro dagli anni vinca l'impotenza ormai secolare, e si ringagliardisca e rinsangui. Saranno moti galvanici, certo; ma quali correnti glieli imprimono? Le correnti, a mio avviso, furono varie; e qui, in una nota, non sarebbe possibile di metterle in evidenza; basti quindi il semplice richiamo d'un fatto assai complesso, ma per più indizî manifesto, cioè la nuova temperie morale che in quegli anni si venne formando. La serenità, la giocondità, la frivolezza non

la vera e profonda originalità che distingue l'Alfieri dalla maggior parte de' suoi predecessori e contemporanei francesi e italiani, fu originalità di vita interiore, di sentimento soggettivo, di temperamento individuale; ma non di gusto e non d'arte, se non in quanto il gusto e l'arte del secolo si trasformarono attraverso la singolar natura dell'uomo.

EMILIO BERTANA.

---

scomparvero; però gli spiriti incominciavano già a provare insolite inquietudini, insolite accensioni, insoliti palpiti, entusiasmi e languori, un'insolita voluttà del pianto; segni forieri delle grandi e dolorose febbri del sec. XIX, che di passione e di dolore alimentò principalmente la sua arte, e nacque e, checchè paia in contrario, morì romantico. Orbene, finchè la crisi psicologica non fu matura, non iscoppiò la crisi letteraria; ma la vecchia tragedia classica, conservando inalterate le sue fattezze esteriori, venne poco o molto armonizzandosi co' tempi, e incontrò più propizia fortuna, che non nella prima metà del settecento, appunto perchè le disposizioni spirituali a compiacersi dei sentimenti accesi o dei tristi, a fremere e a piangere, erano cresciute, o spuntavano. Quant'essa poi le abbia favorite e propagate, sarebbe un altro punto interessantissimo di ricerca; e interessantissimo sarebbe lo studiar di proposito, sotto ogni aspetto, qual parte abbia avuto il più classico dei generi letterarî nel preparare o nel preannunziare l'avvento del romanticismo. Qualche fatto notevole sotto tale aspetto fu da me registrato nel corso dello studio, ma non mi fermai ad illustrarlo con particolar cura, perchè avrei dovuto collegarto con altri, che uscivano dai limiti di tempo impostimi dal mio tema.

INDICE DEI NOMI (*)

(*) In quest'indice sono registrati soltanto nomi d'autori di tragedie originali, di traduttori, d'attori e di varî scrittori italiani, che ci occorse di ricordare, appartenenti al periodo storico trattato. Se avessimo dovuto registrarvi anche tutti gli altri nomi d'autori italiani e stranieri, antichi e contemporanei, citati nel corso dello studio, l'indice sarebbe riuscito troppo lungo.

SUPPLEMENTO N° 4.

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO E REDATTO

DA

FRANCESCO NOVATI e RODOLFO RENIER

TORINO
Casa Editrice
ERMANNO LOESCHER
1901

Depositi:

ROMA
G. B. PARAVIA E COMP.
Piazza SS. Apostoli, 56-65
e Via Nazionale, 15-16

FIRENZE
BERNARDO SEEBER
Succ. Loescher e Seeber
Via Tornabuoni, 20

NAPOLI
Libreria Scolastica
di F. BICCHIERAI
Strada Quercia, 26

PALERMO
Libreria Internazionale
ALBERTO REBER
Via Vittorio Em., 356-360

LIPSIA
F. A. BROCKHAUS
Sortiment
Querstrasse, 16.

Il presente SUPPLEMENTO N° 4 contiene:

Emilio Bertana. — *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri.* (24. IX. 1900).

Avviso agli Associati

DEL

GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA

Per evitare l'inconveniente di ritardar troppo la pubblicazione delle memorie già accolte, e non alterare, nel tempo stesso, la fisionomia del *Giornale storico*, in cui va data la parte dovuta alla bibliografia, agli spogli dei periodici ed al notiziario (tutte rubriche che sappiamo tornare accettissime agli assidui nostri lettori) siam venuti nel divisamento d'iniziare una serie di **Supplementi** alla nostra rivista. I primi tre, accolti con plauso dagli studiosi, uscirono in luce nel 1898, nel 1899 e nel 1900; ora, nel 1901, si pubblica il quarto. Questi **Supplementi** compaiono a intervalli liberi, ogni qualvolta la Direzione lo stimi utile o necessario. Sono fascicoli staccati, recanti un numero d'ordine progressivo, sotto il quale possono essere comodamente citati. Contengono solamente articoli e varietà; non mai recensioni, nè cronaca. La serie dei nostri **Supplementi** potrà costituire, con l'andar degli anni, una pregevole collana di monografie erudite intorno alla storia della letteratura italiana.

LA DIREZIONE.

Giusta le condizioni fissate con la Direzione del **Giornale storico**, *avvertiamo che non potrà essere pubblicato più di un fascicolo di Supplemento all'anno. Niun fascicolo oltrepasserà mai 10 fogli di stampa. Quindi il prezzo massimo dei Supplementi è fissato in* **L. 5.** *Gli abbonati non sono tenuti ad acquistare i Supplementi; ma qualora non intendano ritenerli sono pregati di respingerli alla Casa editrice o al Libraio che loro fornisce il* **Giornale**. *Il prezzo dei Supplementi sarà corrisposto posticipatamente.*

L'Amministrazione.